

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE EDUCACIÓN**  
**Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica**



**PROCESOS CREATIVOS EN ARTISTAS  
OUTSIDER.**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**  
**PRESENTADA POR**

**Graciela García Muñoz**

Bajo la dirección de la doctora

Noemí Martínez Díez

**Madrid, 2010**

**ISBN: 978-84-693-6552-6**

**© Graciela García Muñoz, 2010**

# Procesos Creativos en Artistas *Outsider*



Memoria para optar al grado  
de doctora presentada por:  
Graciela García Muñoz.  
Bajo la dirección de la doctora:  
Noemí Martínez Díez.

UNIVERSIDAD  
COMPLUTENSE DE MADRID  
Facultad de Educación.  
Departamento de Didáctica  
de la Expresión Plástica.

Madrid, 2010





A mis padres

No vemos jamás las cosas tal cual son,  
las vemos tal cual somos.

Anaïs Nin

---

# Índice

---

<b>AGRADECIMIENTOS</b>	<b>9</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>11</b>
<b>ANTECEDENTES DE LOS PROCESOS CREATIVOS EN ARTISTAS OUTSIDER COMO MATERIA DE ESTUDIO</b>	<b>21</b>
1. Breve historia de la idealización de la locura	21
2. Origen del arte <i>outsider</i> como término	23
3. Estado actual de la teoría en el área de la creatividad y los procesos creativos	35
4. Estado actual de la teoría del arte <i>outsider</i>	40
<b>CAPÍTULO 1. REPETICIÓN, ESTEREOTIPIA Y ESTILO</b>	<b>43</b>
1. Preámbulo	43
2. La repetición de un gesto en el arte <i>outsider</i>	47
3. La repetición de un símbolo en el arte <i>outsider</i>	57
4. Carlo Zinelli, la obsesión con el número cuatro	76
5. Conclusiones	87
6. Bibliografía citada	93
7. Bibliografía consultada	95
<b>CAPÍTULO 2. ARTE MEDIÚMNICO Y VISIONARIO</b>	<b>97</b>
1. Preámbulo	97
2. Visionarios y arte en estados alterados de conciencia	102
3. Auguste Lesage, pintura espiritual	125
4. Conclusiones	137
5. Bibliografía citada	146
6. Bibliografía consultada	148

<b>CAPÍTULO 3. ESCRITURA PLÁSTICA</b>	<b>149</b>
1. Preámbulo	149
2. Laberintos de palabras, escritura en el arte <i>outsider</i>	157
3. Dwight Mackintosh, la línea que dibuja palabras	184
4. Conclusiones	194
5. Bibliografía citada	199
6. Bibliografía consultada	200
 <b>CAPÍTULO 4. BORDADOS, TEXTILES, MUÑECOS</b>	 <b>203</b>
1. Preámbulo	203
2. Trabajo textil en confinamiento	213
3. Otras tejedoras y tejedores, otros trajes	227
4. Muñecos	234
5. Judith Scott, crisálidas	244
6. Conclusiones	256
7. Bibliografía citada	262
8. Bibliografía consultada	264
 <b>CAPÍTULO 5. RECICLAJE Y ACUMULACIÓN</b>	 <b>267</b>
1. Preámbulo	267
2. El reciclaje en los entornos o arquitecturas <i>outsider</i>	277
3. El reciclaje en el dibujo, la pintura y la escultura <i>outsider</i>	295
4. El reciclaje en el cine, <i>Los espigadores y la espigadora</i> de Agnès Varda, algunos personajes	303
5. Arthur Bispo Do Rosário, inventario del mundo	308
6. Conclusiones	322
7. Bibliografía citada	325
8. Bibliografía consultada	326

<b>CAPÍTULO 6. MICROUNIVERSOS</b>	<b>329</b>
1. Preámbulo	329
2. Microuniversos y países imaginarios	337
3. Máquinas maravillosas	341
4. Cartografías	351
5. Adolf Wölfli, el recuerdo inventado	359
6. Conclusiones	378
7. Bibliografía citada	382
8. Bibliografía consultada	384
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>387</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA GENERAL</b>	<b>407</b>
<b>RELACIÓN DE FIGURAS</b>	<b>435</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>469</b>
1. Entrevista a Marie-Rose Lortet, artista <i>outsider</i>	469
2. Entrevista a Lola Barrera, codirectora de la película <i>¿Qué tienes debajo del sombrero?</i>	475
3. Ensayo. Piedras y estética del azar	483
4. Ensayo. La vejez como oportunidad	491
5. Reflexiones. 2x2 Forum für Outsider Art, Kunsthaus Kannen: Münster	503



---

## Agradecimientos

---

El presente trabajo de tesis doctoral debe lo mejor que pueda ofrecer a la orientación, las sugerencias y el estímulo de su directora, la Dra. Noemí Martínez Díez, una reveladora Cronopia sin cuyo apoyo y singularidad esta tesis no sería o habría sucumbido.

De igual forma, quiero expresar mi agradecimiento a las personas que de un modo u otro han completado esta memoria con sus aportaciones, a los doctores Marián López Fernández Cao, Ana María Mampaso y Miguel Massip que aportaron sus opiniones tras la lectura de mi D. E. A. y marcaron la continuación del proyecto. A la Dra. Ana Hernández Merino por darme a conocer el resultado de un largo trabajo de investigación para reunir y dar a conocer la Pinacoteca Psiquiátrica en España. A Aurélien Lortet por su generosidad al facilitarme información sobre su madre, su padre y otros artistas *outsider* que tuvo la oportunidad de conocer. A Marie-Rose Lortet y a Lola Barrera por regalarme su tiempo y experiencias en sendas entrevistas. A Lisa Inckmann y Ulrike Roth por su cálida acogida en el 2x2 Forum für Outsider Art de Münster donde se enriqueció mi experiencia sobre el arte *outsider* y a la “artista mimética” Nicole Bagisnki que en dicho foro me hizo el retrato que figura en la portada.

Una mención aparte dirigida con cariño a mis amigos merecen: Juan Bilbao por sus constantes aportes y su mirada lúcida y paciente que consintió en leerse esta tesis, Laura Ibáñez por su pequeño pero importante mecenazgo y a las cuatro personas más presentes en mi día a día por su apoyo cotidiano: Santiago Talavera, Ángel García, Mercedes Muñoz y Cristina Viejo, a todos ellos expreso mi más sincero agradecimiento.



Nota a las imágenes: A lo largo de nuestro estudio, se mostrarán numerosas imágenes, la mayoría son obras consideradas arte *outsider*, otras no lo son, pero sirven para complementar o apoyar el texto. A fin de facilitar su identificación, se empleará el símbolo almohadilla (#) al pie de dichas imágenes.

~~~~~

Nota a las citas: Todas las citas de fuentes en inglés, francés o portugués aparecen directamente traducidas por la autora de la memoria. En el caso del título de los libros, se citará el original con la traducción a pie de página. Se procede del mismo modo en algunos casos en los que se considera oportuno remitir al texto original.

---

## Introducción

---

No vemos jamás las cosas tal cual son, las vemos tal cual somos. He escogido esta cita de Anaïs Nin para la apertura de esta memoria como una forma de conciliarme con la sombra que ha planeado sobre este trabajo durante su desarrollo.

Esa sombra nos advertía que un trabajo como éste no puede ser sino subjetivo y aventurado en lo que en él hay de interpretación de los procesos creativos de otras personas, personas que para colmo se tiende a ubicar al otro lado de una línea imaginaria. Este mismo trabajo, con su título *Procesos creativos en artistas outsider* parte de dicha división.

El segundo problema, derivado de éste, plantea cómo hablar de algo que no existe por sí mismo sino a través de la mirada de quien se sitúa al otro lado. ¿Qué es un artista *outsider*? ¿Tiene sentido hablar de sus procesos creativos? Nos animó ser conscientes de que la conclusión de una tesis no ha de ratificar las hipótesis de partida. Así que uno de los objetivos de este trabajo sería averiguar si tiene sentido hablar de arte *outsider* empleando este término o cualquiera similar.

Tras estas reflexiones se decidió seguir adelante partiendo de las siguientes premisas:

**El arte *outsider* existe.** Es el conjunto de experiencias artísticas realizadas por adultos sin formación artística en quienes se manifiesta de manera más o menos repentina una necesidad imperiosa de dar forma, es lo que el crítico de arte Ángel González (2007, p.21) entiende por el término *Gestaltung* y que a su vez toma de uno de los primeros estudiosos del tema, el psiquiatra e historiador Hans Prinzhorn. La historia del arte *outsider* comenzó cuando los psiquiatras primero y los artistas después, se fijaron en el arte hecho por enfermos mentales. Por esta razón, buena parte de los creadores que citaremos están vinculados a la locura, aunque no todos. Esta tesis no trata de los procesos creativos y la enfermedad mental.

**Tiene sentido estudiar los procesos creativos de artistas *outsider*.** No se trata de derivar unas características exclusivas que lo desmarquen de otros procesos creativos, se trata de encontrar las dinámicas que se repiten o que se revelan con más fuerza en el conjunto de los procesos observados. Aunque los individuos tengan psicologías y circunstancias vitales muy diferentes, sienten el arte como una necesidad vital. Esto sumado a un encuentro con la creatividad sin formación previa les lleva a desarrollar caminos que coinciden en algunos puntos. No significa que sean caminos diferentes a los de otros artistas, sino que se nos presentan desnudos, con una insistencia que nos captura y nos hace sospechar que estamos en un campo fértil para comprender los procesos creativos en general.

Esto último conecta con el más pretencioso y personal de los móviles de esta aventura: comprender qué se encuentra en la relación esencial del ser humano con el arte y para ello nada mejor que observarlo en su reducto *idealmente* más puro de intenciones, en el arte que no conoce su nombre, el arte *outsider*.

Antes hablábamos de los objetivos y citábamos la necesidad de testar el término, pero más allá de esa cuestión, este trabajo tiene dos objetivos concretos:

El primero es **encontrar las principales dinámicas que caracterizan los procesos creativos de artistas *outsider***. Realizaremos un análisis que permita esclarecer/identificar las *formas de hacer* que se repiten en la trayectoria de un autor y que al tiempo son comunes a varios autores.

El segundo objetivo es **abrir vías de investigación sobre este tema poco explorado en España** reuniendo un elenco de autores y obras y exponiendo un criterio, una mirada entre las muchas posibles, sobre este tema aún desdibujado.

La mayoría de las fuentes con que contamos provienen de EEUU, Francia e Inglaterra. También existen iniciativas pujantes en América Latina donde se cuenta con varios museos y fundaciones.

La historia del arte *outsider* se está escribiendo en estos momentos y adolece de los mismos problemas que cualquier enfoque historicista ¿qué ocurre, por ejemplo, con el arte hecho en psiquiátricos africanos? En España sin ir más lejos, sólo ahora se está empezando a reunir y dar contexto a ejemplos de nuestro país, casi todos los que conocemos son europeos y estadounidenses.

Se está confeccionando un mapa y España comienza a mostrar interés en participar. El Círculo de Bellas Artes, la Fundación La Caixa, el Reina Sofía, el MACBA, la Universidad de Valencia... están acogiendo exposiciones y organizando debates sobre estos temas. En nuestro país se han realizado trabajos de investigación exhaustivos y completos<sup>1</sup> que

---

<sup>1</sup> ALCAIDE SPIRITO, C. (2001) *Expresión artística y terapia. Talleres de expresión plástica para pacientes psiquiátricos en un Hospital de Día*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, España.

CARPINTERO ZENDEJAS, L. A. (2005). *Uso De Materiales No Tradicionales En El Proceso Creativo Artístico: Aplicaciones a La Enseñanza*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, España.

DEL RÍO DIÉGUEZ, M. (2006). *Creación artística y enfermedad mental*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, España.

HERNÁNDEZ MERINO, A. M<sup>a</sup> (2000) *De la pintura psicopatológica al arte como terapia en España (1917-1986)*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, España.

POLO DOWMAT, L. C. (2005) *Técnicas plásticas del arte moderno y la posibilidad de su aplicación en arte terapia*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, España.

tratan principalmente del arte creado por enfermos mentales vinculados al desarrollo del arteterapia o a la educación. Quizás, lo que falte sean investigaciones que analicen este tipo de creaciones desde un enfoque artístico / estético. Del mismo modo, encontramos escasas publicaciones de este tipo.

Entre los estudiosos contemporáneos que escriben en castellano acerca de los procesos creativos *outsider* se encuentran Juan Antonio Ramírez, Ángel González, Ramón García Almela, Ana Hernández Merino y la directora de esta tesis, Noemí Martínez Díez. En otros idiomas encontramos la valiosa labor de los especialistas en el tema Lyle Rexer, Roger Cardinal, Colin Rhodes, John Maizels, Lucienne Peiry, Michel Thévoz, John M. MacGregor, etc.

Todos ellos extraen algunas conclusiones que caracterizan a los procesos creativos *outsider* y con ello contribuyen a legitimar el término, tan controvertido por presentar una trayectoria paralela al arte de la corriente principal que continuamente tiende a absorberlo. Como comentábamos al inicio, el arte *outsider* no existe sin espectador. No es consciente de sí mismo y sin embargo existe, puesto que lo necesitamos. Escribir la historia del arte *outsider* es pues hablar de la historia de una necesidad, una necesidad social e intelectual y quizás existencial.

Algunos artistas contemporáneos y aquéllos que pretenden conectar con el arte sin conseguirlo encuentran un punto de luz en estas manifestaciones. “Hay un montón de arte por todas partes, pero ningún artista” profetizó Duchamp (De Azúa, 2009). Esta latente sensación de desasosiego nos hace buscar la esencia del arte en la pureza de intenciones de las creaciones “inevitables”. El aumento del interés por el arte *outsider*, la propia creación del término y, en ocasiones, su exasperación, son un síntoma del estado del Arte<sup>2</sup>.

Félix de Azúa (2009) dató el fin del Arte en 1972, con motivo de la 5ª Bienal de Kassel “el Arte ha durado 30000 años. No está mal”. Pero el arte no puede morir, considero que lo que ha muerto *un poco* es el Arte (con mayúscula) y no es una muerte real, sino clínica, con esperanza de recuperación.

En este contexto volvemos la cara hacia las creatividades (con minúscula). Para recordarnos lo que somos: *homos aestheticus*, y que poseemos una maravillosa capacidad de reinvención.

---

VASSILIADOU YIANNAKA, M. (2001). *La expresión plástica como alternativa de comunicación en pacientes esquizofrénicos. Arteterapia y esquizofrenia*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, España.

<sup>2</sup> Nótese la mayúscula.

Decir que el arte ha muerto es dar demasiada importancia a la novedad, pero lo nuevo como requisito principal del arte es una tendencia que viene siendo demasiado larga. “Toda innovación es un arcaísmo” decía Xul Solar.

La actual inclinación neorromántica y posmoderna que nos conduce a mirar *otro* arte puede hacernos sucumbir en nuestra propia ansiedad. Así lo advierte Lyle Rexer (2005, p. 149), uno de los más interesantes estudiosos del arte *outsider*, al tiempo acólito y escéptico: “El descrédito de nuestro sistema científico, nos ha hecho crédulos”. Hablar de estas creaciones en los términos de Dubuffet resulta efectivamente ingenuo. Sabemos que casi ninguna de estas personas se encuentra en una burbuja al margen de toda influencia cultural y artística como sostenía Dubuffet:

Por este término (*Art Brut*) entendemos las obras producidas por personas que no han sido dañadas por la cultura artística, en las cuales el mimetismo desempeña un papel escaso o nulo... Estos artistas derivan todo, temas, elección de los materiales, medios de transposición, ritmos, estilos de escritura, etc., de sus propias profundidades y no de las convenciones propias del arte clásico o de la moda. En estos artistas asistimos a una operación artística por completo pura, sin refinar, en bruto y totalmente reinventada en cada una de sus fases a través de los únicos medios que son los impulsos propios de los artistas. Es por tanto, un arte que manifiesta una inventiva sin parangón” (Rhodes, 2002, p. 24) Extraído de un texto de Jean Dubuffet de *L'Art Brut préféré aux arts culturels* (1949).

No vemos jamás las cosas tal cual son, las vemos tal cual somos. La frase de Anaïs Nin también nos da pie a incidir en una de las características de los procesos creativos que estudiaremos: se trata de autores que cuestionan las cosas *tal cual son*. Rechazan los estándares culturales a favor de un criterio propio. Sus obras transmiten una forma particular de ver el mundo y relacionarse con él. Son procesos holísticos, expansivos, que suelen imponerse en la vida del autor hasta confundirse con ella, invadir su hogar o hacerle cambiar su rol social.

Nos encontramos ante un conjunto de creaciones que a menudo trascienden los límites de las obras plásticas.

Averiguar cómo son estos procesos creativos supone adentrarnos en la motivación de los creadores, en sus rituales, su relación con el material y con el resultado de su trabajo. Los procesos entendidos como un desarrollo en el tiempo: el antes, el durante y el después pero también los procesos entendidos como *estados* deseables y facilitadores donde la noción temporal se desdibuja (estado de trance, estado de flujo).

La manera en que nos acercaremos a estas *formas de hacer* podría ser paralela a un prototípico proceso creativo *outsider*. Si esta tesis fuera una creación *outsider*...

- ⇒ La intuición jugaría un papel importante.
- ⇒ Crecería en espiral, de forma orgánica, como un vegetal.
- ⇒ Partiría de una serendipia. La elección del tema procedería de un encuentro casual significativo.
- ⇒ Tendería a ritualizarse y buscar un sistema de orden.

Esta tesis participa de esas cuatro características para configurar un inventario del arte *outsider*, azaroso como todo inventario, en el que se catalogan y ordenan las obras en base a una intuición y una inclinación personal. Otro observador habría encontrado más relevantes otras categorías, más apropiado otro criterio. Procederemos como Bispo do Rosário que preparaba la salvación de todo aquello que le gustaba antes de la llegada del Juicio Final.

Observaremos un gran número de obras de arte *outsider* analizando similitudes en forma y contenido, de manera que creemos un terreno donde nos sea posible reconocer interrelaciones entre los procesos creativos de los autores.

Al igual que los coleccionistas del s.XVI estaban fascinados con el tipo de convergencias y correspondencias entre los objetos de sus gabinetes de curiosidades, se pretende introducir al lector en un proceso asociativo similar al que articulaba aquella manera de conocer. A lo largo de este trabajo veremos que los mismos autores tienen mucho de coleccionistas, de enciclopedistas y constructores de su propio conocimiento.

Aún hoy la ciencia moderna y prácticamente todas las ciencias humanas actuales utilizan el análisis comparativo sobre ejemplos como base para estudiar cualquier tema. Como en el s.XVI, la repetición de formas nos ayuda a estudiar coincidencias y divergencias, ecos que confirman una suerte de lógica subyacente que actúa a nivel global. A fin de conseguir resultados significativos hemos de analizar un gran cuerpo de ejemplos. Jugar con ellos, manejar un sistema de orden.

Esta memoria ha sido concebida para crecer de manera vegetal, o dicho en palabras menos “orgánicas”: modular. El motivo es la amplitud del objeto de estudio y su carácter “escurridizo”, que nos lleva a adoptar la humilde posición de un admirador que colecciona impresiones y pretende compartir su experiencia y, a ser posible, generar nuevas preguntas a los futuros investigadores de estas manifestaciones artísticas.

Dichas impresiones hilarán nuestro recorrido por buena parte de las obras que se acogen a la terminología arte *outsider*. Este paseo abarca las grandes figuras del *Art Brut* recogidas por Prinzhorn y más tarde por Dubuffet y acoge también manifestaciones más recientes.

Nos referimos a obras realizadas en talleres como el Creative Growth Arts Center por disminuidos psíquicos y algunas piezas creadas por personas que ni son enfermos mentales, ni disminuidos psíquicos, que forman parte del arte *outsider* porque no tienen formación artística y porque se entregan a la actividad creativa con urgencia y con devoción. La mayoría de los entornos intervenidos que estudiaremos están realizados en esos términos. Hay quienes encuentran la mejor definición para este tipo de creaciones en el término *Folk Art*.

Los seis módulos que articulan esta memoria comprenden los siguientes temas: Capítulo 1: Repetición, estereotipia y estilo; Capítulo 2: Arte mediúmnico y visionario; Capítulo 3: Escritura plástica; Capítulo 4: Bordados, textiles, muñecos; Capítulo 5: Microuniversos y Capítulo 6: Reciclaje y acumulación.

Como apuntábamos en el trabajo de investigación para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados, abrimos la tesis prestando atención al fenómeno de la **Repetición**. En este marco estudiaremos la pulsión de repetir un gesto que genera una huella o patrón y la tendencia a reincidir en un símbolo. Resultará interesante observar la relación de lo reiterado en la obra de estos autores con los conceptos *estereotipia* y *estilo*. Dedicaremos una sección a la “expresión autorreferencial” donde examinaremos la incursión de autorretratos en la obra de manera obsesiva.

A continuación analizaremos la creación producida bajo estados alterados de conciencia en el **Arte mediúmnico** con las características que suele llevar asociadas: automatismo, ambivalencia gráfica, *horror vacui* y procesos anticonceptuales (de las partes hacia el todo). En este capítulo consideraremos también un tipo de manifestaciones híbridas que sin llegar a ser mediúmnicas emanan un halo visionario o chamánico.

Otro fenómeno observable que merecerá nuestra atención será lo que hemos llamado **Escritura plástica**, dentro de la cual se inscriben todas las pulsiones de escritura que trascienden la función narrativa. En él veremos devotos calígrafos, originales tipógrafos, inventores de alfabetos, músicas y fórmulas matemáticas sin solución posible.

A menudo el género masculino ha obtenido más visibilidad en la historia del arte, incluida la breve historia del estudio de las creaciones que nos ocupan. Por ello vamos a dedicar un apartado al arte *outsider* que trabaja con materiales textiles. Es en él donde hemos encontrado un mayor número de mujeres, en el curso del capítulo explicaremos porqué. A este capítulo lo hemos llamado **Bordados, textiles y muñecos**. En él abordaremos los procesos asociados a la dinámica coser-descoser, veremos redefinidas las reglas del bordado y observaremos la extraña tendencia que lleva a crear muñecos.

El amplio terreno de los “Entornos intervenidos” que empezamos a estudiar en los cursos preparatorios del primer año de doctorado será abordado sucintamente en todos los capítulos de la tesis y con mayor detenimiento en el capítulo titulado **Reciclaje y acumulación**. En él consideraremos el papel fundamental que desempeña la reutilización de materiales en estas construcciones así como en el dibujo, la pintura y la escultura.

El último capítulo lleva por nombre **Microuniversos**, y en él veremos las creaciones relacionadas con la generación de un mundo a medida. Un conjunto de historias que comprenden estados inventados, cartografías y otras cosmogonías bidimensionales, así como aquellos entornos, esculturas –o como dice Juan Antonio Ramírez: esculpecturas– basados en mecanismos, que dan lugar a máquinas maravillosas.

¿Cómo leer esta tesis? Cada uno de los capítulos o módulos se articula en torno al siguiente esquema:

- ⇒ Preámbulo.
- ⇒ Cuerpo central.
- ⇒ Análisis del proceso creativo de un artista ilustrativo del tema del capítulo que finaliza con el comentario de una de sus obras.
- ⇒ Conclusiones.
- ⇒ Bibliografía citada y consultada.

Bajo el nombre de *Preámbulo* abrimos cada capítulo con un recorrido por diversas áreas (cine, literatura, artes visuales, filosofía...) que forman parte de nuestra experiencia cultural y se hayan desvinculadas del concepto de arte *outsider*. La función del *preámbulo* es actuar como disparador que favorezca el pensamiento asociativo. Este sistema activará tanto formas de conocimiento emocionales como cognitivas. Se trata de uno de los dos apartados donde la subjetividad de la doctoranda se concede más licencias. Ello se manifiesta en la selección del material dentro del vasto espectro de todas las disciplinas y enfoques posibles, así como en la inclusión de textos de ficción y experiencias plásticas propias.

Esta tesis es una Investigación Basada en las Artes o IBA (*Arts based Research –ABR-* en inglés) en la que, como señala Fernando Hernández (2008, pp. 85-118) se utilizan procedimientos artísticos (en nuestro caso literarios y visuales) para dar cuenta de los fenómenos y experiencias a las que se dirige el estudio en cuestión. Este tipo de recursos tienen una presencia puntual y sólo están presentes en los preámbulos y los comentarios sobre la obra del artista protagonista de cada capítulo.



Fernando Hernández (2008, p.95) citando a Clandinin y Connelly (2000) apunta la idea del investigador como alguien que sostiene historias y no sólo las recoge. Con ese espíritu nos sumergimos a continuación en el cuerpo central del capítulo donde se procede a confeccionar un *inventario comentado*, en el que se recogen las obras que entendemos se enmarcan en el tema del capítulo. En su desarrollo registramos los distintos autores y su obra a partir de apuntes biográficos, notas de los estudiosos y observaciones propias. Desde ellos, en las conclusiones, intentamos derivar sus *formas de hacer* y aquello que nos resulta esclarecedor sobre sus procesos creativos.

El análisis de todo proceso creativo comienza por la motivación. Aquella pulsión creadora que se encuentra en el origen de la trayectoria como artistas de estas personas. Sin embargo, no es nuestra intención indagar en los motivos que llevan a los individuos a introducir el arte en sus vidas de manera significativa. Dejamos este interesante aspecto a investigadores del campo de la psicología. Sólo apuntaremos aquí algunas pinceladas, algunas pistas o intuiciones desde la perspectiva de una persona familiarizada con la creación plástica, no con la psicología.

Para completar el estudio, proyectamos una mirada más concreta sobre la vida y obra de un artista. Los artistas seleccionados para cada uno de los capítulos han sido Carlo Zinelli, Auguste Lesage, Dwight Mackintosh, Judith Scott, Adolf Wölflí y Arthur Bispo do Rosário. En un intento de mayor aproximación hemos escogido una obra de cada uno de ellos y hemos jugado a reproducirla para aprender cosas sobre ella y después comentarla.

A modo de conclusión, cada módulo se cierra con reflexiones e ideas relativas a los procesos creativos observados en aplicación a ese tema específico que a su vez nos sirven para ir hilando las conclusiones finales.

Esta memoria cuenta además con un apartado de anexos donde se aportan documentos complementarios paralelos a la investigación, que por salirse de la estructura, quedaban fuera del cuerpo principal.

Se trata de dos entrevistas, dos textos y un escrito sobre el foro de arte *outsider* de la ciudad de Münster al que la doctoranda acudió en octubre de 2009. El primero de los textos *Piedras y estética del azar* reflexiona sobre el papel del azar en la lógica de las creaciones *outsider* y el segundo, *La vejez como oportunidad*, investiga sobre las personas que comienzan a trabajar su creatividad siendo ya muy mayores.

También se añaden dos entrevistas a personas vinculadas al arte *outsider*. Una de ellas dirigida a una artista, Marie-Rose Lortet, cuyo trabajo recogemos en el apartado dedicado

al trabajo textil y con quien la doctoranda ha tenido la oportunidad de interactuar en el transcurso de la investigación a través de su hijo, también artista, Aurélien Lortet. La entrevista a Lola Barrera está enfocada a conocer mejor a la artista Judith Scott, a quien la directora dedicó una película documental.

Esta tesis desafía todas las recomendaciones de escoger temas de investigación acotables y concretos. Es lo que Umberto Eco define como tesis panorámica o de compilación. Aunque pueda parecer ingrato enfrentarse a un tema con la sensación de que es inabarcable, puedo decir que ha sido una buena experiencia y que intuía que no podía ser de otra manera. A la luz de las dudas sobre la pertinencia del término y el escaso número de publicaciones e investigaciones en castellano, resultaba forzado escoger un tema demasiado concreto.

El arte *outsider* es un arte del camino. Un camino que se traza a medida que se va avanzando. Esta tesis ha sido un poco así también, una continua pugna entre la necesidad de rigor y la de dejarse llevar que ha ido encontrando su forma en el camino permitiendo las aportaciones del azar. Se trata de que el azar te pille trabajando, decía De Bono (1994, p. 265), quien recomienda hablar con personas de otras disciplinas, ir a conferencias diferentes al tema, leer otros libros, etc. para así poder encontrar asociaciones nuevas entre ideas.

El sentido de esta tesis es aportar una visión general sobre el arte *outsider* desde el punto de vista de alguien familiarizado con los procesos creativos, así como plantear un entramado sobre el que se asentarán las bases para comprender cómo sucede este habérselas con la creación en personas que se han mantenido al margen del mundo del arte hasta un extraño momento en que se encuentran con una necesidad imperiosa, inevitable, de dar forma.



## Antecedentes de los procesos creativos en artistas *outsider* como materia de estudio

Este apartado dedicado a los antecedentes de los procesos creativos en artistas *outsider* comienza por un breve recorrido por la idealización de la locura en la historia para preparar el terreno en el que aparece el interés por las creaciones de los enfermos mentales desde el ámbito de la psiquiatría.

Acto seguido se expone una cronología de la aparición y desarrollo del término *art brut* y las nomenclaturas que de él se derivan.

Como vamos a hablar de procesos creativos, a continuación se realiza una introducción al estado actual de la teoría en el campo de la creatividad y más concretamente de esa materia.

Ello enlaza con el *status questionis* en el que se hablará de las exposiciones de arte marginal que ha habido en España y de las personas que se están ocupando del tema. También veremos sucintamente el estado del debate sobre el arte *outsider* a nivel global.

### 1. BREVE HISTORIA DE LA IDEALIZACIÓN DE LA LOCURA

El germen del arte *outsider* se encuentra en los atisbos que vinculan arte y locura. Visiones que han acompañado a pensadores y artistas a lo largo de los siglos: Demócrito, Aristóteles, Erasmo de Rotterdam, los románticos, los surrealistas... hasta nuestros días.

Si hiciéramos un recorrido breve por la historia del amor a la locura, haríamos la primera parada en Grecia, donde encontraríamos a Demócrito afirmando "Sólo en estado de delirio se puede componer la gran poesía" (citado en Sebreli, 2002, p. 216) y pocos años más tarde escucharíamos a Aristóteles preguntarse "¿Por qué todos aquellos que han sido hombres de excepción, bien en lo que respecta a la filosofía, o bien a la ciencia del Estado, la poesía o las artes, resultan ser claramente melancólicos?" (Aristóteles, Problema XXX, I, 953 a 10, atribuido más tarde a Teofrastos).

La figura del loco como una sombra enigmática y cautivadora ha atraído vertiginosamente a algunos individuos. Como observa el Doctor Julio Romero Rodríguez (2000, pp. 131-142):

Existe en la antigua tradición cultural una línea de pensamiento que lleva a asociar arte y locura, creación con desequilibrio, genialidad con anormalidad, con enfermedad, con sufrimiento, con lo diferente en último caso.

Una imagen enigmática. Un ser fronterizo que cautiva por sus logros y por el drama que parecía encarnar y representar.

Si en lo que se refiere a posiciones culturales dividimos la sociedad al modo de Umberto Eco en *apocalípticos e integrados*<sup>1</sup> nos encontramos con que *apocalípticos* de todos los tiempos han reivindicado la lúcida alteridad del delirio. Gérard de Nerval, poeta romántico francés afirmaba que la locura “es un terrible mal que hace ver las cosas tal como son” (citado en Sebreli, 2002, p. 216).

La glorificación literaria del loco como el único que poseía la verdadera visión tiene lugar en el siglo XIX con los románticos. Su legado es recogido por simbolistas y decadentistas allá por el 1900, que llegan incluso a inventar que El Greco estaba loco.

Más adelante veremos con más detenimiento la acogida de estas ideas por parte de la Vanguardia del siglo XX, sólo apuntaremos ahora que fue en este momento cuando algunos autores relacionados con la enfermedad mental se convirtieron en personajes de culto. Entre ellos el Marqués de Sade, Hölderlin, Nietzsche, Nerval, Van Gogh, Raymond Roussel, Artaud... Éste último construyó, desde su propia experiencia de la locura, una poética de la creación espontánea del alienado que considera la locura como un acto de rebeldía contra lo establecido. Artaud acusa a los psiquiatras de *suicidar* a sus pacientes y escribe *Van Gogh, el suicidado de la sociedad* (1948) estando él mismo ya sumergido en la paranoia. Así preconizaba Artaud la antipsiquiatría, término que se utilizó por primera vez en 1967 por David Cooper y que viene a designar las posturas contrapuestas a la psiquiatría convencional por considerar sus prácticas inadecuadas.

Juan José Sebreli en su libro *Las aventuras de la vanguardia* nos advierte sobre los peligros de la estetización de la locura:

No sólo la ciencia sino cualquiera que haya conocido de cerca a un loco sabe muy bien que la locura es un sufrimiento tan intenso que clama por la cura y desautoriza su idealización. Poetas y filósofos, con su exaltación lírico-metafísica de la locura, son manipuladores de los sufrientes, más peligrosos aún que la psiquiatría a la cual denuncian. (Sebreli, 2002, p. 239).

También la Doctora Ana Hernández Merino en el catálogo de la exposición de enfermos mentales *La imagen que siembra palabras* escribe:

---

<sup>1</sup> En el conjunto de ensayos *Apocalípticos e integrados* de Umberto Eco se plantea una doble postura ante la cultura de masas: la de los apocalípticos, que ven en ella la “anticultura”, el signo de una caída irrecuperable, y la de los integrados, que creen con optimismo que estamos viviendo una magnífica generalización del ámbito cultural. Hemos tomado prestado esta terminología y hemos ampliado su contexto para hablar de esos dos polos que conviven en toda cultura, hablando en términos simples: los que están cómodos y contribuyen a legitimar el sistema con sus gustos culturales y los que encuentran su lugar en la oposición, con una actitud crítica hacia lo establecido.

La esquizofrenia no hace artistas. La enfermedad es una construcción rígida que se contradice con el diálogo que se crea entre la obra y el artista, pero esa enfermedad puede crear en algunos casos, una necesidad vital de expresar plásticamente aquellos sentimientos del hombre frente al abismo. Es bueno abandonar aquella estetización de la locura de románticos y surrealistas y también la idea de patologización del genio. (...) El arte puede contribuir a la estabilización de la personalidad y facilita un contacto mínimo con el ambiente. (...) Lo que sería un juguete para el niño, sería una actividad artística para el adulto.”(Hernández Merino, 2005, p. 15).

El interés de los surrealistas por el arte de los enfermos mentales radica en ese estado de desconexión ideal de la cultura y la educación artística en que se encuentran (presuntamente) estos individuos. En su manera de mirar el arte de los enfermos mentales hay mucho de idealización pero también un hallazgo sincero pues los procesos creativos de enfermos mentales se articulan en base a los ideales del proceder surrealista. El pensamiento de los enfermos mentales, y en particular de los esquizofrénicos, posee tres cualidades muy buscadas por ellos: “originalidad, unicidad, y divergencia” (Arieti, 1993, p.16).

Tras este breve paseo por los coqueteos de la cultura con las creaciones de los enfermos mentales pasaremos a considerar los orígenes del arte *outsider* como término.

## 2. ORIGEN DEL ARTE *OUTSIDER* COMO TÉRMINO

Ahora el arte *outsider* abarca más que el arte realizado por enfermos mentales. Antes de nada conviene apuntar que el discurso histórico del término y el de aquello que nombra son diferentes e independientes. Aquello que nombra es el arte realizado en los márgenes, repertorios de formas<sup>2</sup> surgidos de la necesidad de expresión, ajenos a los roles e intenciones del arte “profesionalizado”. Es absurdo localizar los orígenes del arte *outsider* pues obviamente las creaciones al margen del arte imperante han existido y existirán siempre. Son un derecho, un recurso del ser humano. Lo que sí podemos señalar es el origen del interés por este tipo de manifestaciones, que se ubica en el ámbito de la psiquiatría y se focaliza en el arte de los locos.

Los primeros observadores de la conducta creativa de los enfermos mentales son John Haslam (1764- 1844) y Cesare Lombroso (1835-1909) que escriben *Illustrations of Madness*<sup>3</sup> (1810) y *Genio e Folli*<sup>4</sup> (1888) respectivamente.

---

<sup>2</sup> Annette Messager a propósito del *art brut* declara “No estoy interesada en las ideologías que rodean al *art brut*: Primero y principalmente se tratan de *repertorios de formas*” (citado en Peiry, 2201, p. 242).

<sup>3</sup> *Ilustraciones de la locura*

<sup>4</sup> *Genio y locura*

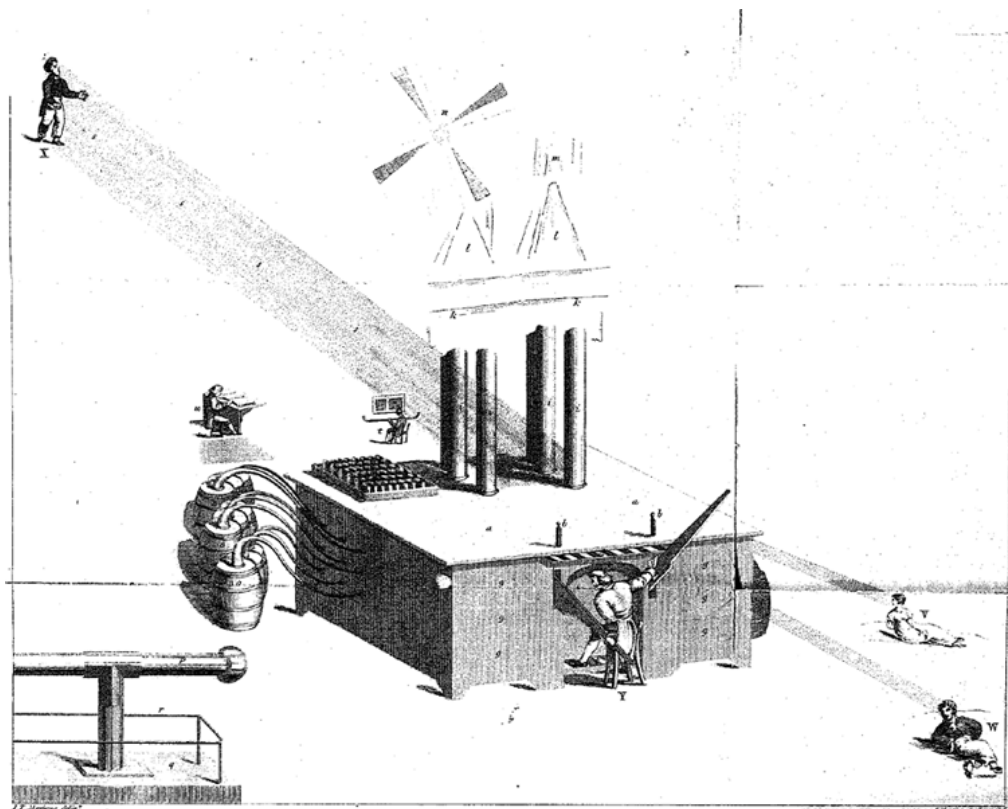


Fig 1. James Tilly Matthews. *Máquina para controlar la mente*. Ilustración del libro de John Haslam *Ilustraciones de la locura* (1810).

A fines del siglo XIX proliferaban las clasificaciones de “anormalidades artísticas”, formuladas para juzgar el grado de locura de pacientes psiquiátricos. “Las obras eran analizadas en función de pocas palabras: rareza, pretensión, obscenidad y erotismo, velocidad, incoherencia (en alegorías), estereotipos y garabatos, objetos absurdos o inútiles” (Peiry, 2001, p. 24).

En 1875 Jean Martin Charcot (París, 1825-1893), que estaba interesado en el arte realizado por las histéricas, crea un departamento de fotografía en el hospital de la Salpêtrière. Este médico es también conocido por rechazar la hipótesis de que la histeria es una enfermedad sólo de las mujeres.

Reprobado o exaltado, el trabajo de Charcot con las histéricas ha inspirado a artistas como Marina Núñez y a escritoras como Siri Husdvedt.

Fotografió a sus pacientes, en especial a una de ellas llamada Augustine, a fin de indagar en las profundidades de esta enfermedad. Su trabajo nos remite a la olvidada ciencia de la fisiognómica, o fisiognomía, a partir de la cual se pretendía estudiar el carácter desde la observación del aspecto físico. Sir Francis Bacon (citado en Cortázar, D’Amico y Facio, 1976, p.6) la define así “magnífica forma para descubrir la disposición de la mente a través de los lineamientos del cuerpo”.

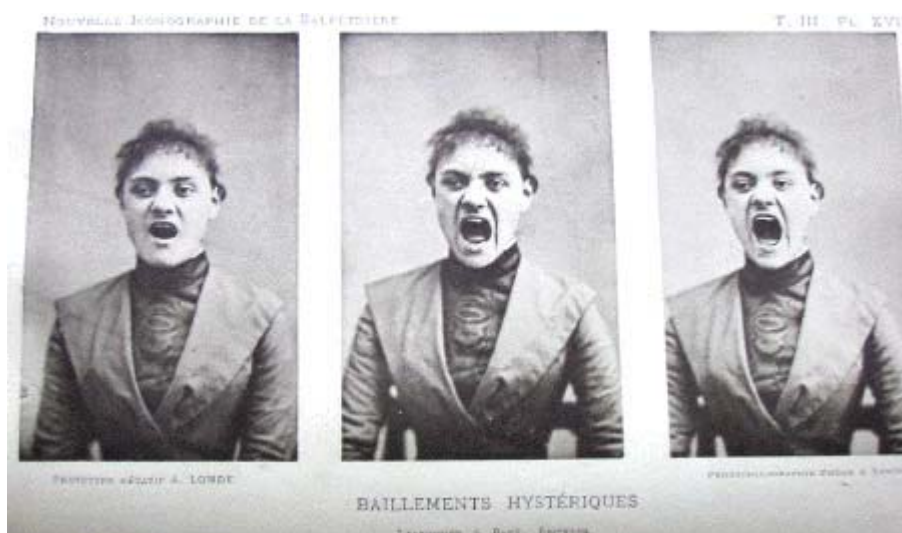


Fig. 2. # “Bostezos histéricos” de la *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*.



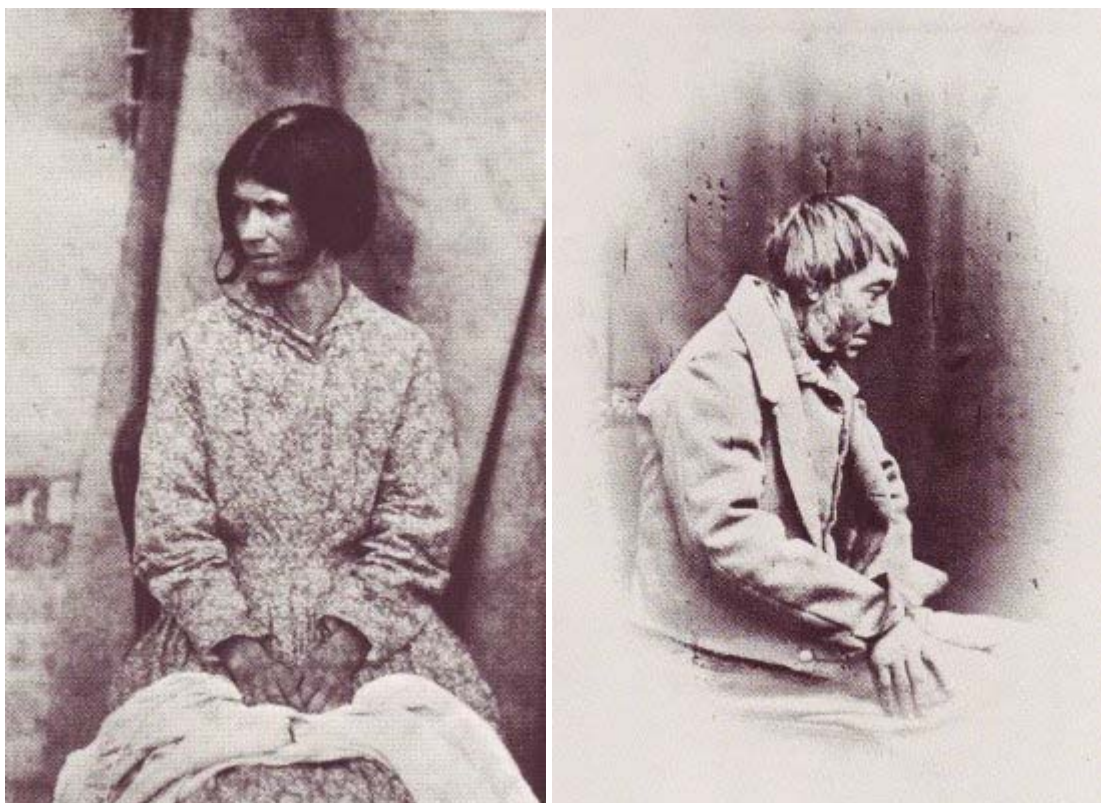
Fig. 3. # Marina Núñez, *Sin título (locura)* (1995)

Por esta época existe la creencia de que la locura tiene que leerse en el cuerpo. El psiquiatra británico Hugh Weich Diamond (Inglaterra, 1809-1886), considerado el padre de la fotografía psiquiátrica, retrató a diversos pacientes a fin de ilustrar los diferentes tipos de locura, convencido de que el diagnóstico podía deducirse de la expresión facial.

Como señala Sagrario Aznar Almazán (s.f.) Diamond se permite crear puestas en escena y manipular a sus “actores” en el límite mismo de una falsificación:

Se trata, desde luego, de un problema político: lo que Didi-Huberman llama la *violencia del ver*, en su pretensión científica de la experimentación sobre los cuerpos, es el precio que paga el sujeto observado por la “hospitalidad” (la capitalización hospitalaria) de la que se beneficia en tanto que enfermo.





Figs. 4 y 5. # Hugh Weich Diamond, *Melancolía virando a manía* y *Melancolía general*

Volviendo a nuestra línea de tiempo, mientras Charcot completaba las siniestras galerías humanas de la *Iconographie* de la Salpêtrière y Weich Diamond componía *sus* rostros de la locura, al margen de todas las miradas: las morbosas, las comprensivas, las idealizadoras... el cartero Ferdinand Cheval se topa con una piedra de forma sugerente y comienza a construir el *Palais Idéal*<sup>5</sup> que tanto cautivará a los surrealistas. Una obra titánica basada en un sueño y que le llevó toda una vida concluir. Corre el año 1879, el aduanero Rousseau ha descubierto hace poco la pintura y no imagina el reconocimiento que su arte ingenuo obtendrá más adelante.

También de esta época, dos décadas antes, datan las primeras referencias al comercio de obras realizadas por enfermos mentales. Aunque este mercado parece un producto 100% posmoderno, no comenzó en el siglo XX como cabría suponer. Se sabe que en el manicomio de Hanswell (Inglaterra) existía un lugar aparte dedicado a la venta de “obras hechas por insanos”. Así lo atestigua Joseph Octave Delapierre, que en 1860 publica *Histoire littéraire des fous*<sup>6</sup>.

La primera exposición de obras de enfermos mentales de que tenemos registro data de 1900 y tuvo lugar en el Bethlem Royal Hospital en Londres. El primer museo, de 1905, fue creado por Auguste Marie, un antiguo estudiante de Charcot y Doctor Jefe del manicomio

---

<sup>5</sup> *Palacio Ideal*

<sup>6</sup> *La historia literaria de los locos*

de Villejuif. En él se exponían las obras de algunos de sus pacientes. Lo llamó *Musée de la folie*<sup>7</sup>. Ese mismo año, el Doctor Rogues de Fursac (Francia, 1872- 1942) publicó su libro *Les Écrits et les dessins dans les maladies mentales*<sup>8</sup>; Se inicia una época rica en publicaciones.

El interés cosechado por los libros de John Haslam *Illustrations of Madness* y Cesare Lombroso *Genio e Follia* en el ámbito de la psiquiatría se había materializado en nuevos trabajos como los de Morselli, Fursac, Antheaume, Réja (Meunier), Marie, Kurbitz, Schilder, Morgenthaler o Jaspers.

De todos ellos, el de mayor trascendencia es el escrito por Paul Meunier bajo el pseudónimo *Marcel Réja*. Fue publicado en el año 1907 con el título *L'Art chez les fous: le dessin, la prose, la poésie*<sup>9</sup> y en él se elogiaban las cualidades de las obras sin citar el diagnóstico del autor. Ya en 1901, Paul Meunier había publicado el libro *L'art malade: dessins des fous*<sup>10</sup>, en donde establecía comparaciones entre el arte de los niños y el de “los primitivos”. Su trabajo marca una ruptura radical con la limitada visión que se había tenido hasta entonces del arte de los locos.



Fig. 6. # Hans Prinzhorn

Pero quien merece un lugar destacado en la historia del arte *outsider* es Hans Prinzhorn (1886-1933). Prinzhorn fue un historiador de arte y psicólogo de la forma que en 1922 publicó *Bildnerei der Geisteskranken*<sup>11</sup>, un volumen que recoge obras producidas por enfermos mentales, principalmente esquizofrénicos, analizadas desde una perspectiva no psiquiátrica.

Su sensibilidad artística, pulida en cuatro años de formación en historia del arte y nueve de formación musical forjaron un criterio respetuoso y certero a la hora de analizar las obras que exponía. A fin de definir las tendencias creadoras que había observado en su trabajo realizó el siguiente esquema:

---

<sup>7</sup> Museo de la locura

<sup>8</sup> Los escritos y los dibujos en las enfermedades mentales

<sup>9</sup> El Arte entre los Locos: el dibujo, la prosa, la poesía

<sup>10</sup> El arte enfermo: dibujos de locos

<sup>11</sup> Expresiones de la locura

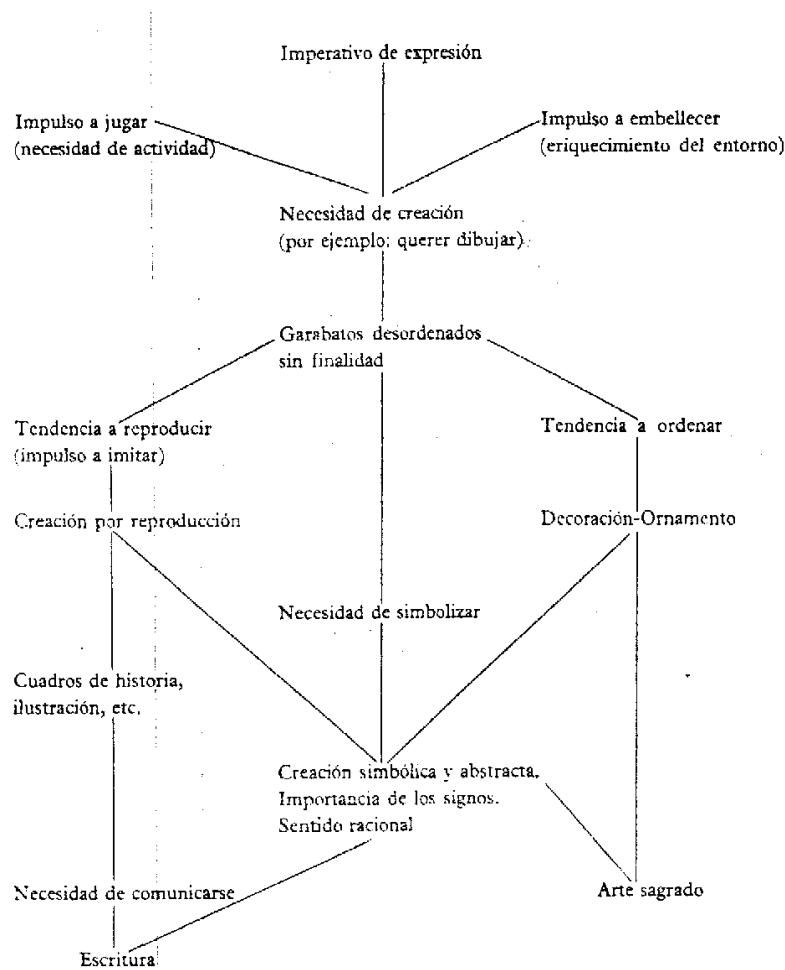


Fig 7. # Hans Prinzhorn, *Esquema de las tendencias de configuración*. (1922).

En la época de la aparición de este escrito hay varios artistas interesados en el tema que acogen el libro con fruición. Entre ellos Max Ernst, Jean Dubuffet, Paul Klee, Hans Bellmer, Jean Arp y André Breton. Éste último, que además de escritor era médico, estaba tan interesado en las creaciones de los enfermos mentales que escribió entusiasmado a Sigmund Freud, quien nunca se interesó por el tema y salió al paso con una carta cordial y esquiva.

En paralelo a la iniciativa de Prinzhorn, el psiquiatra Walter Morgenthaler (Suiza, 1882-1965) publicaba en 1921 *Ein Geisteskranker als Künstler*<sup>12</sup>, un volumen basado en su experiencia con Adolf Wölfl a cuyo sistema creador se aproximó aplicando técnicas psicoanalíticas. Fue una obra polémica por presentar el trabajo de un enfermo mental sin trayectoria ni formación plástica como arte legítimo. Provocó el rechazo de sus colegas, incluido el de Prinzhorn, defensor de la idea de que los esquizofrénicos artistas no saben lo que hacen. Al parecer consideró el libro tan osado e incongruente que lo calificó de *lamentable*. (Ragon, 1996, p.59).

<sup>12</sup> Un paciente psiquiátrico como artista

El volumen de Prinzhorn se difundió como la pólvora y caló entre los surrealistas, la Bauhaus, los metafísicos, los dadaístas, los expresionistas, etc.

En 1922 se expone en Douai, Francia, la obra del minero Auguste Lesage que dice pintar bajo el influjo de los espíritus. Un año más tarde, Antonin Artaud critica a los psiquiatras en el número 3 de *La révolution surréaliste*<sup>13</sup>, el Dr. Charles Ladame (Suiza, 1871-1949) director del hospital mental de Bel-Air en Ginebra parece hacerse eco de las nuevas inquietudes y desarrolla uno de los primeros puntos de vista de la llamada psiquiatría moral. Ladame considera algunas producciones de sus pacientes como obras de arte y las colecciona.

La colección reunida por Prinzhorn sigue viajando y exponiéndose. Otro tanto le sucede a la obra de Auguste Lesage que en 1928 merece una sesión de pintura en directo en el Institut Métapsychique<sup>14</sup> de París, institución creada en 1920 para estudiar los fenómenos paranormales.

Auguste Lesage no estaba loco pero sus creaciones interesaron al mismo público que había leído el libro de Prinzhorn. Se sentían atraídos por lo que en ellas hay de enigma y por la ingenuidad del personaje.

En 1932 Jacques Lacan publica su tesis *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*<sup>15</sup>, un estudio de un joven psicótico cuyos escritos son de gran calidad. En España, el Dr. Rodríguez Lafora (1886-1971) organiza una exposición de arte psicopatológico en Madrid.

Todo parecía apuntar a un cambio de paradigma respecto a las producciones de los enfermos mentales y otros individuos marginales cuando en 1938 los nacionalsocialistas retoman las ideas de Lombroso (las ideas románticas que relacionan arte y locura) y las transforman para su causa.

Joseph Goebbels, Ministro de Propaganda del Tercer Reich, organiza la exposición *Entartete Kunst*<sup>16</sup> en 1937. En ella se presentaban obras de enfermos mentales y de artistas contemporáneos. Su objetivo era llevar a la gente a pensar que el arte contemporáneo era algo decadente y degenerado. Simultáneamente, los surrealistas se manifestaban en sentido contrario, idealizando las obras de los enfermos mentales y subrayando su libertad como culmen de la expresión revolucionaria y antirracional.

---

<sup>13</sup> *La revolución surrealista*

<sup>14</sup> Instituto Metapsíquico

<sup>15</sup> *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*

<sup>16</sup> *Arte Degenerado*



Fig. 8. # Vista de la exposición *Entartete Kunst* (1937)

Con el paso del tiempo, aunque se sabe que muchos artistas se interesaron por el arte de los locos, pocos mostraron abiertamente su deuda con estas creaciones. André Breton y Dubuffet se enemistaron precisamente por sus discrepancias en este punto. Breton se empeñaba en posicionarse al otro lado de la línea. Estaba abierto al delirio ajeno como medio de inspiración pero frenaba las comparaciones que podían hacer caer la barrera entre el *art brut* y el arte “profesional”. Paradójicamente, la exposición *Entartete Kunst* fue la primera ocasión en que se equiparó el arte de los enfermos mentales con el de los cuerdos.

Durante los años de guerra apenas sucede nada de relevancia a excepción de la exposición de 1943 que organiza el Dr. Ferdière (Francia, 1907-1990) en Montpellier en la que se muestran obras de alienados. El Dr. Ferdière es una figura cercana al surrealismo que fue amigo y médico de Antonin Artaud, Hans Bellmer y Unica Zürn. Sus detractores le acusan de haber practicado el destructivo electroshock con ellos. El líder del letrismo Isidore Isou (Rumania, 1925-2007) escribió un libro entero desacreditándole *Antonin Artaud Tortured by the Psychiatrists*<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Antonin Artaud torturado por los psiquiatras



Finalmente en 1945 el artista Jean Dubuffet (Francia, 1901-1985) se erigió como coleccionista, creador e inventor del término *Art Brut* (1945) que permitirá nombrar las manifestaciones plásticas de los enfermos mentales que tanto venían interesando a artistas, psiquiatras y literatos.

Así, este arte surgido de la oscuridad, venía a arrojar luz en el mundo del arte occidental, aquejado de varias enfermedades como hipersofisticación o parálisis en el desolador contexto de la posguerra. Sus características fueron definidas por Dubuffet como sigue:

Las obras producidas por personas que no han sido dañadas por la cultura artística, en las cuales el mimetismo desempeña un papel escaso o nulo... Estos artistas derivan todo, temas, elección de los materiales, medios de transposición, ritmos, estilos de escritura, etc., de sus propias profundidades y no de las convenciones propias del arte clásico o de la moda. En estos artistas asistimos a una operación artística por completo pura, sin refinar, en bruto y totalmente reinventada en cada una de sus fases a través de los únicos medios que son los impulsos propios de los artistas. Es por tanto, un arte que manifiesta una inventiva sin parangón. (citado en Rhodes 2002: 24)



Fig. 9. # Jean Dubuffet retratado por Bill Brandt

El interés de Dubuffet por este tipo de manifestaciones creativas venía de largo, había leído los libros de Prinzhorn y Morgenthaler y él mismo había descubierto en 1925 la obra de Clémentine R., una persona enferma mental que dibujaba e interpretaba las formas de las nubes.

En 1945 viajó a Suiza donde conoció a los doctores Morgenthaler y Ladame. En Francia recibió el apoyo del Dr. Ferdière, muy conectado con la intelectualidad francesa, e inició la publicación de los *Cahiers de l'art brut*<sup>18</sup> donde críticos y especialistas comentarían las obras.

Muchos otros artistas involucrados en las vanguardias europeas como

Picasso, Klee y Max Ernst contribuyeron a la difusión de este arte, así como de las creaciones de las culturas primitivas y la expresión plástica infantil. También el Grupo Cobra, fundado en París en 1948, se convierte en una de las principales vías de comunicación del *art brut*. El

<sup>18</sup> Cuadernos del Art Brut

Movimiento Cobra aparte de transformar el arte, intentó difundir su pensamiento de cambio de la sociedad. Cobra apostaba por el arte primitivo, prehistórico y el *art brut* como base de su rechazo a la cultura occidental completamente destruida por la Segunda Guerra Mundial.

Dubuffet, en sus viajes acompañado por Paulhan y Le Corbusier recorriendo asilos europeos, reunió una colección que en 1951 contaba con nada menos que 2000 obras, de las que sólo 200 habían sido realizadas por personas con enfermedad mental. En 1971 un nuevo inventario dio por resultado 4000 obras, la mayoría de las cuales no figuraban bajo el criterio *art brut*. Dubuffet consideró que no se adaptaban a los criterios de la colección y las emplazó en las *colecciones anexas*. Para ellas encontró un nombre en 1982, las llamaría: *neuve invention*<sup>19</sup>.

Jean Dubuffet, artista de vocación tardía y férreas convicciones estéticas, comprende enseguida que lo que le interesa del *art brut* no se limita a las creaciones de los enfermos mentales, su originalidad y fuerza intuitiva está también presente en médiums, visionarios, excéntricos y otros “parias”. Comprende que “designar un arte del insano tiene tanto sentido como un arte de personas que padecen de las rodillas” (citado en Maizels, 1996, p. 33). Le interesan en definitiva las producciones de individuos de extraño talento y libres de las influencias culturales dominantes.

Poco a poco el concepto se va matizando, aparecen publicaciones, galerías, museos, nuevas colecciones paralelas, etc. En 1976 se abre al público la colección de *art brut* de Dubuffet en Lausana como un templo dedicado a la expresión humana en estado puro. A fin de protegerla, Dubuffet restringió el uso del término a las obras en ella contenidas. Designó a Michel Thévoz como sucesor y le confió el futuro de su preciado tesoro.

El término *outsider art* es posterior al de *art brut*. En Francia se tenía la costumbre de hacer una distinción bastante estricta entre arte *naïf*, *art brut* y arte popular, mientras que en los países anglosajones no existía la noción de “arte bruto” ni se sentía la necesidad de dar continuidad a esos límites. Por este motivo se propuso un concepto equivalente pero más amplio con la denominación *outsider art* que lanzó el historiador inglés Roger Cardinal en 1972. Se suele decir que en general, el *art brut* es más “autista”, auto-referencial e introvertido, mientras que las obras del arte popular y el arte *naïf* son más extravertidas y narrativas. En los EEUU existe también la acepción *folk art* para designar las creaciones del arte popular que no son lo suficientemente individuales u originales para ser consideradas *outsider art*.

Desde entonces han surgido diversas nomenclaturas para referirse a estas creaciones, cada una de ellas con sus matices: arte visionario, arte intuitivo, *raw art*, imágenes inconscientes, arte primitivo, arte popular contemporáneo, arte ingenuo, arte psicopatológico, arte autodidacta,

---

<sup>19</sup> Nueva invención.

*contemporary folk art*, *black folk art*, arte lauga, arte irregular, arte singular... Entre todas ellas nos quedamos con arte *outsider* y preferimos resaltar solamente las dos características que apuntábamos al comienzo, el carácter autodidacta de sus autores y esas ganas irresistibles de crear.

Otra figura fundamental es la del psiquiatra y antropólogo Leo Navratil (Austria 1921-2006) que trabajaba desde 1946 en el hospital Maria Gugging. A finales de los 50 descubrió mediante tests de dibujo el talento artístico de sus pacientes esquizofrénicos y en 1965 afirmó en su libro *Schizophrenie und Sprache*<sup>20</sup> que la locura “sirve para crear algo especial”. En 1981 fundó el *Centro para Arte y Psicoterapia* en el que pacientes con talento artístico podían vivir, trabajar y exponer.

Entre todos los museos y colecciones creados desde entonces merece la pena destacar la creación en 1973 del *Musée des images de l'inconscient* en el Centro Psiquiátrico Nacional de Río de Janeiro por la doctora Nise de Silveira, responsable de las actividades de reeducación profesional llevadas a cabo desde fines de los años cuarenta. La colección reúne más de 300.000 obras plásticas.



Fig. 10. # Alain Bourbonnais

De gran importancia es también la colección reunida por el matrimonio Bourbonnais, amigos de Dubuffet, a partir de 1960 que será expuesta en el museo denominado *La Fabuloserie* desde 1983. El propio Alain Bourbonnais es autor de una serie de personajes cómicos e inquietantes que llama *Les turbulents*<sup>21</sup>.

En España las primeras publicaciones importantes provienen una vez más del campo de la psiquiatría. Entre ellas se encuentra el artículo de Román Alberca Llorente (Alcázar de San Juan, 1903- 1967) en el año 1941. Un artículo sobre “Las raíces irracionales de la creación artística”, donde analizó las diferencias y semejanzas entre algunos movimientos artísticos modernos y la obra de enfermos esquizofrénicos que él había tratado. En 1971 el profesor Joan Obiols i Vié (Granollers, 1919- 1980) publicó la monografía *El caso Julia* en donde estudiaba la evolución de una paciente por medio de sus obras, y un año más tarde *La vivencia pictórica normal y patológica* sobre los rasgos de las pinturas de los enfermos psicóticos.

<sup>20</sup> *Arte y esquizofrenia*

<sup>21</sup> *Los Turbulentos*



El psiquiatra José Antonio Escudero Valverde escribió en el año 1975 *Pintura psicopatológica* donde narra su labor en la Clínica Psiquiátrica Militar de Ciempozuelos. El Dr. Escudero creía que por medio de la pintura se encontraba la posibilidad de penetrar en los mecanismos psicodinámicos del paciente psíquico, y que esto se podía lograr por medio de caminos poco utilizados en la clínica psiquiátrica, como son las capacidades estéticas y de creación artística. Divide el libro en dos partes: en una expone los fundamentos psicológicos y psiquiátricos en la creación y en la otra presenta estudios de las obras de algunos de sus pacientes. Hace un repaso de las investigaciones realizadas con anterioridad sobre el tema, haciendo hincapié en el tema de la psicología y la psicopatología, así como en el arte infantil y primitivo.

Alfonso Álvarez Villar, que fue jefe clínico en el Sanatorio San José de Ciempozuelos durante años, escribió en 1974 el libro *Psicología del arte*, en el que compara a los enfermos mentales con los pintores modernos. Otro psiquiatra, el doctor Juan Antonio Vallejo Nájera (Oviedo, 1926 - 1990), en el epílogo de su obra *Locos egregios*, editada en 1978 hace un recorrido por los distintos autores que han escrito sobre genio y locura, comenzando por Cesare Lombroso.

Los laboratorios han editado libros relacionados con la medicina y el arte, pero siempre de edición limitada a unos pocos ámbitos. De 1999 es *Locura y creatividad. Un estudio sobre la producción pictórica de los esquizofrénicos* del doctor Dr. Demetrio Barcia Salorio, un libro muy documentado sobre el tema, en el que describe las varias orientaciones y finalidades de la obra artística de los enfermos mentales que Volmat ordenaba en tres grupos: 1) de análisis clínico de estudio de las características de las obras, especialmente de las espontáneas; 2) de investigaciones experimentales relacionadas con tests de dibujos, análisis bajo la acción de diferentes drogas, etc.; y 3) de investigación psicopatológica del arte, analizadas a partir de las distintas escuelas de psicología; y a las que Barcia agrega una cuarta, que es la utilización de la producción gráfica como vehículo de comunicación. De este mismo año es *Estéticas de la angustia*, otro volumen presentado por Juan José López-Ibor en el que se presentan obras de los principales autores del arte *outsider* enriquecidos con ensayos de varias personalidades. Se preparó con motivo del IV Congreso Nacional de Psiquiatría en Oviedo.

También en 1999 se forma en París ABCD (Art Brut Conocimiento y Difusión), una asociación francesa con vocación internacional para investigar y difundir el *art brut*. En ella se muestra la colección de más de 2,000 obras acumuladas desde 1983 por el director de cine francés Bruno Decharme. Al terminar sus estudios de filosofía, Decharme comenzó a trabajar en el cine donde después de haber sido asistente de Jacques Tati, se hizo montador, guionista y productor. En el mismo año 1999 fundó con Jean-Michel Fleury la sociedad Trafic Producciones con la que realiza varios documentales sobre artistas *brut*.

En nuestros días, contamos con varios especialistas en el tema como Lucienne Peiry actual directora de la Colección de *Art Brut* de Lausana y Sarah Lombardi, conservadora de dicho

museo; John Maizels, editor de la revista *Raw Vision*; Michel Thévoz, escritor y antiguo director de la Colección de *Art Brut* de Lausana; Nise da Silveira (fallecida en 1999), fundadora del *Museu de Imagens do Inconsciente* y la *Casa das Palmeiras*<sup>22</sup>; Roger Cardinal, historiador inglés que acuñó el término *outsider art*; Bruno del Curto, que se ha aproximado al tema a través de la fotografía... y otros muchos como John Thompson, Lyle Rexer, Colin Rhodes, John M. MacGregor, Elka Spoerri, Turham Demirel, Bianca Tosatti, Hal Foster, Laurent Danchin, Frank Maresca, Claude y Clovis Prévost, Tom Patterson, Thomas Röske, Andy Antippas, Luisa Espino, Ricardo Viera, etc. Entre los hispanohablantes destaca la labor de Ramón Almela, doctor en artes visuales que ha escrito numerosos ensayos sobre el tema; Ángel González, autor del reciente *Pintar sin tener ni idea* al que esta tesis ha acudido habitualmente; Juan Antonio Ramírez (fallecido en 2009), que se interesó especialmente por las intervenciones del entorno; Ana Hernández Merino, que ha reunido recientemente una completa *Pinacoteca Psiquiátrica en España*; y Noemí Martínez Díez, que ha reivindicado el interés de este tipo de creaciones en numerosos artículos y en sus cursos impartidos en la Universidad Complutense de Madrid.

En materia de arte al margen existen manifestaciones que nadie ha sabido aún catalogar. Los llamados *círculos de las cosechas* o *crop circles* son un ejemplo de ello. Se trata de arte anónimo y al margen del mercado del arte. Nadie sabe su procedencia y nadie reclama su autoría<sup>23</sup> a pesar de mostrar cada año una mayor complejidad.

A veces anónimas, a veces no, encontramos también un tipo de expresión exclusiva del entorno urbano: el grafiti, que desde cierto punto de vista bien pudiera ser considerado arte *outsider*.

El término se encuentra en un momento de revisión. En los países donde se encuentra más asentado se trabaja en su acotación y en sus zonas críticas: su absorción por el mercado y su compleja relación con el arteterapia.

### 3. ESTADO ACTUAL DE LA TEORÍA EN EL ÁREA DE LA CREATIVIDAD Y LOS PROCESOS CREATIVOS

Tras un brevísimo recorrido por la evolución de la teoría de los procesos creativos pasaremos a destacar las características que diversos autores han puesto de manifiesto y que encajan particularmente bien para enmarcar algunas dinámicas de los procesos creativos *outsider*.

El proceso creativo ha sido tratado por autores del psicoanálisis y de teorías psicológicas generales. Estos últimos tienden a dividir el proceso en etapas. Así Joseph Wallas (1926) encuentra 4 etapas fundamentales:

---

<sup>22</sup> *Museo de Imágenes del inconsciente y Casa de las Palmeras*.

<sup>23</sup> Como muestran diversos estudios (Silva, 2002 y Thomas 2003), las ocasiones en que se ha reclamado su autoría han resultado falsas.

- ⇒ Preparación: donde se reúne información y se reconoce la existencia del problema.
- ⇒ Incubación: gestación consciente o inconsciente de una nueva idea.
- ⇒ Iluminación: inspiración de la idea, aparece la solución.
- ⇒ Verificación: la solución es sometida a prueba para ver si soluciona el problema. No es imprescindible.

Esta teoría fue confirmada por Catherine Patrick (1935, 1937, 1938) en sus innumerables estudios de poetas, artistas y científicos. Joseph Rossman (1931) extendió estas etapas a 7 pasos, que posteriormente serían matizados por Osborn (1953) resultando los siguientes:

- ⇒ Orientación: señalar el problema.
- ⇒ Preparación: recabar los datos pertinentes.
- ⇒ Análisis: descomposición del material pertinente.
- ⇒ Ideación: apilar alternativas para contar con más ideas.
- ⇒ Incubación: dejar las cosas abiertas para invitar a la iluminación.
- ⇒ Síntesis: unión de las piezas.
- ⇒ Evaluación: juzgar las ideas resultantes.

Guilford (1950) señala que hay que diferenciar la creatividad como función cognoscitiva de la inteligencia. En la creatividad es fundamental el pensamiento, que puede dividirse en *cognición*, *producción* y *evaluación*. La producción es la más importante para la creatividad, y puede manifestarse en pensamiento divergente o convergente. Dado que el pensamiento divergente se aleja de las formas acomodadas y busca caminos insólitos se le señala como la base de la creatividad.

Edgar Vinacke (1952) critica las teorías en las cuales el proceso creador se desenvuelve en una secuencia de etapas, pues considera que cada una de ellas opera en cierto grado durante todo el proceso creador, sobre todo en las bellas artes.

El psicoanálisis introdujo la importancia del inconsciente en la creación. Para Freud el arte era una manera de canalizar (sublimar) la libido no satisfecha por vía sexual. Pero Freud se interesó más por la motivación que por la creatividad en sí misma. La autora freudiana Phyllis Greenacre (1957) sugirió que el *yo* del futuro artista es capaz de disociarse de los objetos reales y, por ello, entrar en una “relación amorosa con el mundo”. Philip Weissman (1968), muy inspirado por Greenacre, creyó que el futuro artista, cuando niño, tenía la capacidad de alucinar en el seno materno. Se trata de una persona que es capaz de desviar la energía originalmente investida en objetos personales primitivos para invertirla en su labor creadora.

Para Jung el proceso creador ocurre de dos maneras: la psicológica y la visionaria. En el modo psicológico, el contenido del producto creador procede del ámbito de la conciencia humana. Le

interesó más el modo visionario, donde el contenido se origina en una profundidad intemporal que llama *inconsciente colectivo*. En el modo visionario, la persona creativa se encuentra en una actitud pasiva, a la que se imponen formas arquetípicas más allá de su comprensión. En resumen, el concepto de inconsciente colectivo colorea la teoría de los procesos creativos junguianos así como el concepto de libido colorea los de Freud. Dicho inconsciente colectivo ocupa el lugar del proceso primario freudiano.

Héctor Juan Fiorini (1995, pp.36-47) nos habla de cuatro fases del proceso creador, aunque nos invita a considerar que en casos como la concepción de un poema los diferentes modos de temporalidad son entrelazados:

- ⇒ Fase de exploraciones, donde se desarmen los objetos dados y se instala el caos creador.
- ⇒ Fase de transformaciones, de producciones de forma, de nuevas formas.
- ⇒ Fase de culminación de esa etapa de búsqueda.
- ⇒ Fase de separación que se hace necesaria para continuar un destino de creación.

Para el desarrollo de esta tesis hemos tomado en consideración los estudios de varios pensadores de los procesos creativos en distintos puntos prestando especial atención al enfoque de Silvano Arieti (Italia, 1914-1981) y de Héctor Juan Fiorini.

El terapeuta y educador Silvano Arieti señala algunos puntos de convergencia entre los procesos creativos y los estados psicóticos. Estos explicarían qué se encuentra en la base de dicha asociación. Por su parte, Héctor Juan Fiorini parte de un eje teórico en el psicoanálisis para abordar los procesos creadores por caminos interdisciplinarios, tomando en gran consideración la mirada de los poetas, filósofos, artistas plásticos, narradores y científicos. La creatividad se presenta como un sistema de dinamismos de funcionamiento especial dentro del psiquismo, con rasgos distintivos propios, que empujan en la dirección de tendencias cuyo cumplimiento apunta a la realización, a la construcción, al desarrollo y al crecimiento. Sus reflexiones sobre el psiquismo creador aplicadas a la creatividad *outsider* dan pie a interesantes debates. Si partimos de estos tres grandes lugares (“lo dado”, “lo posible” y “lo imposible”) encontramos un terreno fértil en sugerencias e interpretaciones.

Entre los autores que han observado más concretamente el área de los procesos creativos en el arte *outsider* encontramos el trabajo de Frederik De Preester en cuyo artículo *Over het statuut van het creatief proces in de art brut*<sup>24</sup>, confirma su hipótesis de partida según la cual el *art brut* no puede ser diferenciado del arte profesional ni por estilo ni por contenido. De Preester cuestiona la naturaleza del proceso creativo en el *art brut* en base a tres características principales que le son atribuidas (la necesidad de crear que se manifiesta como un intento de cura. La intención

---

<sup>24</sup> Sobre la naturaleza del proceso creativo en el *art brut*.

comunicativa y la repetición sin límites) para concluir que estos no constituyen un criterio distintivo que permita diferenciar el *art brut* del arte profesional.

A este respecto queremos señalar que nos parece tan lícito buscar las diferencias como las semejanzas. Con esto queremos decir que no buscamos las pautas que diferencian el arte *outsider* del arte “profesional” sino las semejanzas que existen entre procesos creativos marginales / autodidactas. Sin necesidad de derivar categorías que puedan dar lugar a un único proceso creativo *outsider*, lo que sería absurdo e imposible.

Existen algunos intentos de clasificar los procesos creativos según dinámicas recurrentes, uno de ellos es el “árbol” de Hans Prinzhorn que hemos visto con anterioridad. No hemos localizado ningún otro esquema de clasificación de estas obras en términos no psiquiátricos. Por el contrario, sí hemos encontrado autores que destacan algunas características relevantes de los procesos creativos *outsider*. Juan Antonio Ramírez, en su libro *Escultecturas Margivagantes* aludá a unos cuantos conceptos clave aplicados a las arquitecturas, tales como el reciclaje, la autosuficiencia, las construcciones animales, la voluntad de juego, el sentido del humor, el interés por la historia y la religión y la apoteosis de un material.

Diversos autores han localizado otros puntos de encuentro. Ramón Almela, doctor en artes visuales y colaborador en las publicaciones NAEMI<sup>25</sup>, ha estudiado en profundidad el arte *outsider* recogido en esta colección del que ha extraído varias conclusiones. Antes de nada anotaremos que la fundación NAEMI sólo contempla el trabajo realizado por enfermos mentales, por lo que se trata de un campo menos extenso que el nuestro. A este respecto, Ramón Almela observa:

Las condiciones actuales del arte marginal han cambiado. Este arte, denominado extensamente *Outsider art*, engloba tanto la producción de artistas con un palpable desequilibrio mental como a otros produciendo imágenes dentro de hospitales psiquiátricos, y a muchos autodidactas o personajes que se apartan de las convenciones sociales. (Almela, s. f.)

En el conjunto de obras de la Colección NAEMI destaca las siguientes características de los procesos creativos *outsider*:

⇒ La auto-sanación, resultado y carácter de la acción creativa. La realización plástica enfocada desde el mundo interior del artista se dirige a reparar las pérdidas y los

---

<sup>25</sup> National Art Exhibitions by the Mentally Ill Inc. Con sede en Miami, la organización NAEMI se dedica desde 1988 a descubrir, estudiar, promocionar, exhibir y preservar el arte de personas de todo el mundo que sufren enfermedades mentales. Mediante exhibiciones públicas, NAEMI pretende educar al público sobre este tipo de arte y ayudar a vencer y eliminar cualquier prejuicio negativo asociado con las circunstancias de su producción y afirmar el poder positivo y la importancia de la creatividad de las personas con enfermedades o discapacidades mentales.

abandonos, los resentimientos, odios y todas aquellas vivencias destructivas que amenazan por desequilibrar el aparato psíquico.

- ⇒ La regresión cíclica. El proceso creativo es ondulante y va de la agonía al éxtasis. En el artista suceden episodios de regresión adaptativa en los que, por medio de la obra, accede a su dimensión interna caótica y desestructurada de la que asciende, con la manipulación de la realidad interior y de su entorno, construyendo una armonía que es aspiración emblemática del orden, de la reestructuración de sus sentimientos en un ciclo que vuelve a repetir.
- ⇒ La organización del caos. Los elementos destructivos y caóticos internos del artista se reintegran en un todo significativo cargado de símbolos a través de la realización de la imagen.
- ⇒ El despertar interior. Esa introspección y el descubrimiento súbito que arroja iluminación a la percepción de lo exterior. Este momento intuitivo tiene resultados creativos que organizan las formas desarticuladas del interior que, de este modo, comienzan a tomar sentido y se estructuran espontáneamente.
- ⇒ La flexibilidad. Sin resultado predeterminado, el autor se adentra en la imagen generando y proponiendo primeros trazos que irán marcando las fases por las que continúa trabajando la imagen.
- ⇒ La simbolización significativa, la construcción de significados a partir de significantes autónomos. Es decir, El artista confecciona un código con sus significados extraídos del enfoque de su pensamiento y ordena en un ámbito nuevo los componentes integrando un espacio signifiante con su representación.
- ⇒ La empatía. Por un lado, como la capacidad del artista para proyectarse sobre su objeto de contemplación, y por otro lado, como la movilidad energética para sentir la emoción de los demás.
- ⇒ La catarsis, uno de los componentes del proceso creativo que configura la liberación de las tensiones internas destructivas en el ser del artista. Manejando libremente un flujo de asociaciones desahoga el agobio interior de sucesos dolorosos, favoreciendo la descarga de sentimientos.
- ⇒ La atención difusa en la creación artística que contribuye a una capacidad de contemplación específica caracterizada por la facultad de percibir el objeto de un modo generalizado, aislado de referentes lógicos de tiempo y espacio, que le permiten desentrañar el componente temático y significativo. Es una manera de fijarse sin detener la atención en un espacio concreto, lo que permite captar un conjunto indeterminado y desestructurado que facilita el camino hacia el inconsciente.
- ⇒ Emergencia del inconsciente. A través de las distintas características del proceso creativo se ha constatado la especial capacidad del artista para acceder a los niveles internos de su psique, organizando y dando forma a sus sentimientos. Dentro de esta potencial

inclinación en el proceso creativo se encuentra la emergencia del inconsciente. El artista es capaz de conocer el material inconsciente de su mundo interior, del inconsciente colectivo, y transformarlo en obra.

- ⇒ La liberación de las represiones. A través del proceso creativo es uno de los rasgos que, entre las diversas características del proceso creativo, contribuye a un desarrollo paralelo de despertar a la realidad. A través del proceso de señalamiento, confrontación, interpretación y aclaración con la esencia de uno mismo, el artista se despoja de las ataduras interiores de un conflicto que finalmente se resuelve o sublima.
- ⇒ En la creatividad artística se maneja el lenguaje y el pensamiento primario; es decir, aquél que sucede sin parámetros de tiempo y espacio, que va más allá de lo conceptual y no obedece a las leyes lógicas del pensamiento racional.
- ⇒ La sublimación erótica. El lenguaje erótico es componente consustancial del desarrollo creativo. La fuerza de la libido busca su cauce corporal y el artista encuentra en la sublimación erótica la posibilidad de liberación de esa tensión, pulsión, que le conduce a generar productos significativos.
- ⇒ El lenguaje emocional-simbólico, que expresa la singularidad de una emoción que no se puede describir verbalmente. El lenguaje se materializa plásticamente en un objeto real y concreto que comunica su mundo interno a través de símbolos mediatizados por los elementos plásticos.

#### 4. ESTADO ACTUAL DE LA TEORÍA DEL ARTE *OUTSIDER*

En España, debemos esperar hasta 1993, momento de la exposición *Visiones paralelas. Artistas modernos y arte marginal*<sup>26</sup> para aproximarnos al “arte realizado al margen” desde un enfoque artístico. Antes de esto, la literatura es exigua y el interés por el tema arte-enfermedad proviene del campo de la psiquiatría, como hemos visto en el segundo punto de estos antecedentes. El resto de creaciones realizadas al margen suceden sin despertar ningún tipo de interés. La mayoría de los autores recogidos en el libro *Escultecturas Margivagantes* construyeron sus extrañas creaciones bajo la mirada despectiva de su entorno y a menudo fueron abandonadas o destruidas a la muerte del autor.

Mientras en otros países fueron artistas y educadores los que se interesaron por el arte al margen de la institución artística, en España contamos casi exclusivamente con los libros relacionados con la medicina y el arte de edición limitada a cargo de los laboratorios. A este respecto cabe preguntarse, tal y como lo plantea la doctora Noemí Martínez en su artículo *Reflexiones sobre Arteterapia, Arte y Educación* (Fdz. Cao, 2006, p. 64)

---

<sup>26</sup> VVAA (1993): *Visiones paralelas. Artistas modernos y arte marginal*. Madrid, Centro de Arte Reina Sofía.

¿Por qué hay tanta reticencia en España por el arte marginal? ¿Por qué en otros países se abren museos como el Museo del Arte Crudo de Monteton, L'Aracine en Neuville sur Maine, La Fabuloserie en Dicy, el Center for Intuitive and Outsider, Collection de L'Art Brut en Lausanne, el Museo del Inconsciente en Río de Janeiro, etc.?

Carlos Pérez (2009, pp. 40-43) indica que en el contexto de la España franquista el *art brut* fue considerado como “una extraña propuesta en la tierra de la modernidad imposible”. El *art brut* era algo peligroso, como lo eran las vanguardias, el psicoanálisis o cualquier manifestación que supusiera algo nuevo.

Afortunadamente, podemos observar que en nuestros días existe un creciente interés por el tema que se manifiesta en la proliferación de exposiciones: *Traces sobre el bloc màgic* (Barcelona, 2001), *La imagen que siembra palabras* (Murcia, 2005), *Art against stigm* (Pamplona, 2005), y sólo en 2006 registramos varias exposiciones en Madrid: *Mundos interiores al descubierto*, organizada por la Fundación La Caixa junto a la Whitechapel Gallery de Londres y el Irish Museum of Modern Art de Dublín. Esta muestra seguía la línea marcada por la anterior *Visiones paralelas*, al ofrecer también una confrontación entre las obras de artistas marginales y de artistas profesionales. En febrero del mismo año tuvo lugar en la Galería Americana de la Casa de América la muestra presentada por NAEMI *Nuevos horizontes en el arte outsider hispano* con obras creadas por personas a menudo internadas en instituciones psiquiátricas y generalmente autodidactas y sin ninguna instrucción artística formal. En abril se celebró en la Sala Latinarte otra exposición de la organización NAEMI que presentaba obras de personas con problemas de discapacidad psíquica de España, Cuba, México, EEUU e Inglaterra. Estas obras fueron recogidas en un catálogo de edición bilingüe en inglés y español con el título *Outsider, un arte interno*, que incluye poemas de Leopoldo María Panero y textos de Ramón Almela, Lyle Rexer, Thomas Röske, Andy Antippas, Luisa Espino y Ricardo Viera. En el verano del 2006 se celebró la exposición *Genio y delirio* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid donde pudimos apreciar obras procedentes de la *Collection de l'Art Brut* de Lausana iniciada por Jean Dubuffet.

También en 2006 encontramos la primera y única publicación española con un enfoque artístico y antropológico que no se trata de un catálogo de exposiciones. Se trata del libro *Escultecturas margivagantes. La arquitectura fantástica en España* de Juan Antonio Ramírez en el que se realiza un recorrido por las arquitecturas singulares de España. Espacios intervenidos por personas autodidactas muchas de las cuales veremos en el capítulo de esta tesis dedicado al reciclaje.

Después del intenso año 2006 parece que la atención por el tema se atenúa, a pesar de lo cuál en 2007 se estrena el documental español *¿Qué Tienes Debajo del Sombrero?* sobre la vida y la obra de la artista *outsider* Judith Scott, dirigido por Lola Barrera y Jaime Peñafiel. En cuanto a exposiciones, el Círculo de Bellas Artes organizó en marzo de 2007 una pequeña muestra monográfica sobre el cartero Raphaël Lonné *Raphaël Lonné: Dibujos* y en febrero de 2009 el Centro Conde Duque exponía *Outsider. Un arte fuera de serie*, una exposición comisariada por



Lyle Rexer y organizada en colaboración con NAEMI. En este caso también se publicó un catálogo bilingüe en inglés y español que además de las obras de la colección presenta textos de Juan Martín, Lyle Rexer, Elisa Turner y Luisa Espino.

Finalmente, tenemos la ocasión de cerrar el año con un maravilloso proyecto que reúne una amplia selección de obras realizadas por pacientes psiquiátricos en España entre los años 1917 y 1990. Se trata de *Pinacoteca Psiquiátrica en España (1917-1990)*, una exposición comisariada por la Doctora Ana María Hernández Merino que muestra un total de más de trescientas obras de colecciones privadas, reunidas en 8 secciones: *Lo primitivo y ajeno, Geometrías, Arquitecturas, máquinas y otros inventos, Ángeles y demonios, Pictoescrituras, Alienista/ alienado, Escenas hospitalarias, Melancolía, Localización de la locura, La cabeza como alegoría, Sueños, delirios y monstruos*.

La exposición también incluye documentos originales, material fotográfico y dos documentales sobre el Hospital de La Santa Cruz y sobre los 600 años de historia del manicomio Padre Jofrea. Un completo catálogo incluye además varias obras que no están en la exposición y un gran cuerpo de textos de varios autores vinculados al *art brut* o la psiquiatría.

Tanto en España como en el resto de los países existe en estos momentos una necesidad de aproximación al arte *outsider* desde una nueva perspectiva. Como apunta James Elkins (2006, p. 77):

Lo que hace falta es un enfoque no ingenuo del arte ingenuo (...) Cada vez que veo algo que se presenta como arte marginal –bajo cualquiera de sus nombres–, yo me pregunto: ¿Qué manera de entender lo moderno ha podido llevar al autor, o al artista, a sugerir que esto esté al margen de nada?

Una de las personas que mayor eco está teniendo en sus reflexiones sobre estos temas es Lyle Rexer. Apoyándose en lo que llama “anacronismo comercial”, aboga por la eliminación del término *outsider*, en la medida que el mercado no deja a nada ni nadie fuera de su foco de interés. Además, según él, “los *outsiders* no crean por encima de todo en reacción a, o mejor dicho contra, de las obras de arte anteriores”. Esta postura no le impide reconocer el importante papel que todavía desempeñan estos artistas como testimonio activo de lo que llama “raíces existenciales de la creación artística”, es decir, la materialización formal de las percepciones internas.

Esta tesis es una indagación en esas “raíces existenciales de la creación artística” y se enmarca en un momento en que se está redefiniendo la situación del *art brut* y el arte *outsider*.

A lo largo de los seis capítulos siguientes, ofreceremos nuestra visión del panorama de este tipo de manifestaciones. Con ello iremos dibujando nuestra propia reflexión sobre la pertinencia del término, que será expuesta en las conclusiones.

---

## Capítulo 1

# Repetición, estereotipia y estilo

1. Preámbulo / 2. La repetición de un gesto en el arte *outsider* / 3. La repetición de un símbolo en el arte *outsider* / 4. Carlo Zinelli, la obsesión con el número cuatro / 5. Conclusiones / 6. Bibliografía citada / 7. Bibliografía consultada

---

## 1. PREÁMBULO

La repetición es una fuerza capaz de conseguir hacer verdad las mentiras (Goebbels) pero también posibilita el ritmo, la música y está directamente relacionada con el acceso a la espiritualidad. Los mantras y la percusión tribal posibilitan a los individuos meditar o alcanzar el estado de trance. La práctica de la repetición es el medio más efectivo de habérmolas con el tiempo, la dimensión más abstracta y escurridiza. Como facilitadora del trance también nos ayuda a relativizarlo, devolviéndole su lugar como experiencia subjetiva.

La noción de repetición contiene una pulsión de vida y otra de muerte. Los arteterapeutas J. Rodrigues y G. Troll (2004, pp. 278-279) señalan cómo “el psicoanálisis nos presenta sistemáticamente la repetición en la práctica artística como *mortífera*, ya que se revela como el fondo sobre el cual se inscribe toda innovación”. En arteterapia sin embargo, interviene en todas las técnicas creativas como herramienta posibilitadora que permite al individuo adaptarse al entorno.

La repetición es aprendizaje. “Los niños aprenden imitando y repitiendo como una forma de encauzar sus miedos” (Font, 2004, ¶ 6) del mismo modo que ensayamos mientras soñamos situaciones que afrontaremos en la vigilia (Humphrey, 2004, pp. 203-213).

De hecho, la palabra francesa *répéter* significa ensayar. S. Pesci-Braudon concluye “Repetir en *teatro*, en buenas condiciones, es de comienzo innovar” (Rodrigues y G. Troll, 2004, pp. 278).

La rememoración conduce a la asimilación, asimilación de hechos nuevos, de hechos difíciles de digerir... para bien o para mal repetir un pensamiento conduce a su desgaste. Lo que se hace cercano también gana distancia. Eso es la asimilación, incorporarnos algo a costa de su fuerza vital.

La repetición entendida como *muerte* de la creatividad, se produce cuando el espíritu de experimentación se estanca, por miedo, rutina o falta de estímulos...

Domènec Font (2004, ¶ 1) cita a Barthes hablando del estereotipo "esa palabra repetida fuera de toda magia, de todo entusiasmo, como si fuese natural, como si por milagro esa palabra que se repite fuese adecuada en cada momento por razones diferentes" y recrimina su uso indiscriminado en la política y la publicidad:

Fuera del discurso político, la repetición es el ruido de fondo de los medios, creados a fin de cuentas para difundir el noble arte de la retórica persuasiva. Ahí está la publicidad con sus procedimientos normativos y estereotipados. O la televisión, territorio acotado por el espectáculo pedestre y la vacuidad de contenidos, traficando entre lo mismo y lo idéntico a lo que diversos ventrílocuos -de los programadores a los semiólogos de la serialidad- quieren vender patéticamente como movilidad.

Font elabora una lista de la diversidad de métodos para redundar: "anáfora, epífora, epanelepsis, aliteración, duplicación, epístrofe, analogía, reiteración, pleonismo, tautología..." (Ibid.) que utilizados con maestría sirven para enfatizar el discurso. Para conmover, convencer, manipular... Tan grande es el poder de la repetición... incluso es la base de nuestra idolatrada *técnica* que nos permite ser eficientes y del *hábito*, que nos permite simplificar la toma de decisiones.

Muchas enfermedades mentales acarrear de un modo u otro alguna patología de la repetición. Como el síndrome de Tourette, afección padecida por Mozart, que se caracteriza por la ecolalia, palilalia y coprolalia; o el trastorno bipolar, que arrastra a quien lo padece a un torbellino circular de emociones positivas y negativas. Salvo por la importante diferencia de intensidad, todos estamos sujetos a estos ciclos del estado de ánimo que regulan nuestra conducta, la educadora Inmaculada González Falcón señala que en particular "los individuos creativos suelen tener alteraciones cíclicas" (2004, pp. 87-107).

El tema de la repetición ha ocupado un lugar importante en el discurso de los grandes pensadores. Platón desarrolló su *teoría de la reminiscencia* basada en el enfoque *conocer es recordar* en la que recordar supone el retorno a *eidos*, a la idea.

El gran pensador de la repetición fue Nietzsche, cuyo concepto del *Eterno Retorno* afirma el ser como devenir puesto que "todo lo que retorna es distinto, florece de nuevo, muere... y así eternamente" (Nietzsche, 1996, p.300). Bajo este prisma, la repetición no es una acción mecánica sino dinámica.

Kierkegaard introdujo en la repetición el concepto de *pecado*. Ésta se considera al servicio de lo que él llama *el instante eterno del origen* y, mientras para Kierkegaard la repetición es voluntad, para Freud es compulsión. Reiteración del trauma que y se impone al principio de placer y realidad. La repetición (en tanto que acción) es una manera de sustituir el recuerdo. Por su parte Jung la asociaba con un patrón primitivo y profundo del ser humano a través del cuál entramos en contacto con el inconsciente colectivo.

También Deleuze reflexionó acerca de la repetición presentándonos un pasado puro, en el que se mueven los objetos virtuales. A ellos se accede por la *reminiscencia*, y es ésta la que produce placer. El concepto de pasado puro, tomado de Bergson, no limita el pasado a lo vivido sino que lo enriquece con

la experiencia posterior. En palabras de Susana Corullón (2006) para explicar a Deleuze “Todo el pasado está contenido en un instante, y eso hace posible el juego entre las distintas series de los objetos virtuales; lo ya visto se mezcla con lo nuevo, y de esa forma de asimilar la diferencia, surge el placer”.

La repetición es un poderoso recurso para las artes. Ya hemos citado la abundancia de figuras literarias que se basan en ella y la hemos situado como punto de partida de la música. Sin repetición sencillamente no hay música. El minimalismo aplicado a la música ha desembocado en su condición fractal. Músicos como Philip Glass o Steve Reich reducen sus composiciones a una matriz armónica donde es casi imposible distinguir la melodía de la armonía.

Basadas en la repetición con ligeras variaciones, producen en el oyente un efecto hipnótico y de “bude” que les permite apresar de alguna manera la noción de infinito y de atemporalidad en tanto que la estructura que se repite podría seguir *ad infinitum*, puesto que se genera a sí misma -es recursiva y por tanto autopoyética- de modo interminable, sólo una decisión arbitraria del ejecutante pone fin a la pieza. (Traver, 2007).

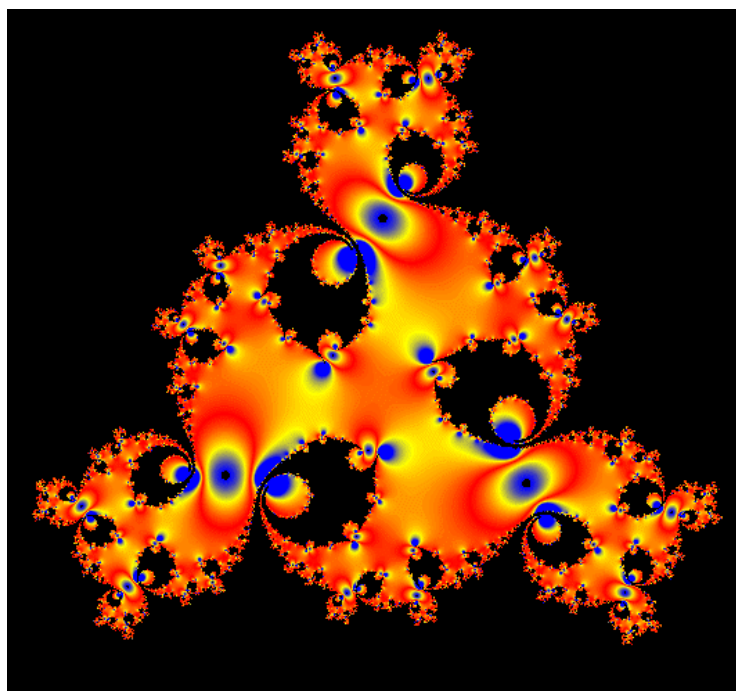


Fig 1. # Conjunto de Mandelbrot

La repetición en la ciencia la ejemplifican los citados fractales: esas figuras geométricas que resultan de la representación de una secuencia basada en la iteración. Muchas estructuras naturales son de tipo fractal: las nubes, las montañas, el sistema circulatorio, las líneas costeras o los copos de nieve, si bien los objetos fractales ideales, como el detalle infinito, tienen límites en el mundo natural.

Los fractales han supuesto un punto de encuentro entre las artes y las ciencias, un ejemplo de ello es el científico y artista chileno-alemán

Mario Markus, que también es poeta. Los fractales llegan incluso a interaccionar con las ciencias sociales en La Teoría del Caos, la Teoría de Sistemas y la Teoría de Catástrofes.

Dejando a un lado los fractales, Luis Buñuel se jactaba de ser el primero en haber utilizado la repetición como recurso cinematográfico. El universo de Buñuel está determinado por el eterno conflicto del hombre con su doble esencia de “ser primitivo” y “ser civilizado”. El recurso de la repetición le sirve para provocar desorientación en el espectador y ejemplificar la batalla entre el consciente y el inconsciente.

Consideraba la vida repetitiva y deseaba plasmar en sus películas esa condición: "La repetición me atrae, tiene un efecto hipnótico. En la película *El Ángel Exterminador* hay como veinte repeticiones, unas más perceptibles que otras. En 1966, cuatro años después de esta propuesta de Buñuel, Ingmar Bergman recurriría a la repetición como recurso cinematográfico en su película *Persona*.

En el caso de las artes plásticas acudimos irremediabilmente a la obra de Andy Warhol que desdeña lo artesanal y se fascina con la producción industrial en cadena. Otros creadores contemporáneos como el madrileño Josechu Dávila siguen reflexionando sobre la repetición y la serialización, en el caso de este último, presentando doce dibujos exactamente iguales que se suceden por la galería. Ambos juegan con el impacto absurdo y banal de lo *idéntico*.



Fig. 2. # Andy Warhol, *Latas de sopas Campbell* (1962)

Ya en 1936 el escritor Jorge Luis Borges preconizó el interés por la industrialización y la serialización que luego desarrollaría la cultura pop. En su ensayo *Pierre Menard, autor del Quijote* nos presenta un hombre cuya máxima ambición es producir unas páginas que coincidieran palabra por palabra y línea por línea con las de Miguel de Cervantes. Por supuesto, no hace otra cosa que copiar *El Quijote*. Borges además, practicó con deleite el *patchwork* literario y la repetición de bloques y fragmentos en sus obras, lo que vendría a ser algo así como "autoplagio".

Repetición, variación, versión, plagio...

Reiteración, estilo, estereotipo...

## 2. LA REPETICIÓN DE UN GESTO EN EL ARTE *OUTSIDER*

Nuestro trabajo realizado para la obtención de D.E.A. titulado *La repetición en el arte outsider* clasificaba las dinámicas de repetición encontradas en las obras de los artistas estudiados en tres grupos:

- **Repetición del gesto.** Fue tomada como ejemplo la obra de Judith Scott, pues su proceso creativo se basa en reiterar el acto de envolver objetos con todo tipo de fibras y material textil. A partir de aquí, nos acercamos a otros procesos como los de Marie-Rose Lortet o el llamado *Hombre de acero de Filadelfia*.

- **Repetición de un símbolo.** Nos centramos en el trabajo de Donald Mitchell, cuya obra se articula con un solo elemento de composición: una figura antropomórfica asexual, indiferenciada y esquemática. A partir de esta experiencia observamos otros símbolos en la obra de artistas *outsider*, a menudo antropomórficos (Carlo Zinnelli, Gaston Teuscher) otras veces más sencillos y enigmáticos (las bombillas de Daniel Miller, Las dianas de William Lemming).

- **Repetición de un patrón:** En este apartado encontramos un material de investigación extensísimo. Dado que el proceso creativo *outsider* tiene lugar desde las partes hacia el todo, es frecuente que la *parte* sea un patrón que se repite hasta conformar un *todo*. A partir del análisis de la obra de Madge Gill y Laure Pigeon, observamos este mismo recurso en la obra de Auguste Lesage, Scottie Wilson, Johann Garber y Adolf Wölfli.

Una de las conclusiones extraídas de la exposición de dicho trabajo puso de relevancia la posibilidad de aunar para su análisis la repetición del gesto y del patrón ya que este último no es sino la huella de la reiteración de un gesto. Un gesto que suele vincularse a un proceso ritualizado como es pintar de noche o en circunstancias que favorezcan la concentración. En Judith Scott vemos cómo ésta busca el aislamiento para poder abstraerse en su tarea y “dejarse envolver” por ella.

En el capítulo dedicado al arte y los estados alterados de conciencia veremos que la obra de Madge Gill, Séraphine Louis y Laure Pigeon surgía en torno a un rito de ensimismamiento que tenía lugar por la noche a la luz de las velas. Estas circunstancias excepcionales acompañadas de la reiteración de un patrón (en el caso de Gill y Pigeon, no en el de Louis) favorecen la inmersión si no en el trance al menos sí en ese *estado de flujo* tan buscado por los artistas.

Mihály Csikszentmihalyi (1934) mencionó por primera vez en 1975 un estado emocional muy especial que llamó *experiencia de flujo* y vuelve a fondo sobre ello en su libro de 1980 *Optimal Experience*. Se trata de un estado de conexión absoluta con lo que se está creando.



Un estado al que, eventualmente, se siente arrastrado el individuo en actividades fuertemente motivadas intrínsecamente con la sensación de estar absolutamente envuelto y arrastrado por ellas y disipándose cualquier pensamiento ajeno a la tarea. Esta experiencia resulta extremadamente motivadora y justifica por sí misma muchas veces, la permanencia de largas horas en la mesa de trabajo ante la expectativa de llegar a ese estado, a esa experiencia cumbre (Csikszentmihalyi, 1998, p.157).



Fig. 3. Madge Gill, *Sin Título* (s. f.)

El resultado de estas experiencias ritualizadas está muy vinculado a las creaciones tipo *patchwork*. En parte porque la falta de formación lleva a realizar composiciones sumatorias. De todas las composiciones posibles ésta es la más intuitiva y la que requiere menos planificación y visión de conjunto. A partir de la suma de fragmentos es posible llegar a un compromiso estético aplicando ciertas pulsiones como la simetría, la ligazón de los elementos mediante el relleno con patrones y la distribución compensada de motivos decorativos.

Si el resultado es satisfactorio se tenderá a repetir la fórmula con ligeras variaciones. El afán investigador no se encuentra en todos

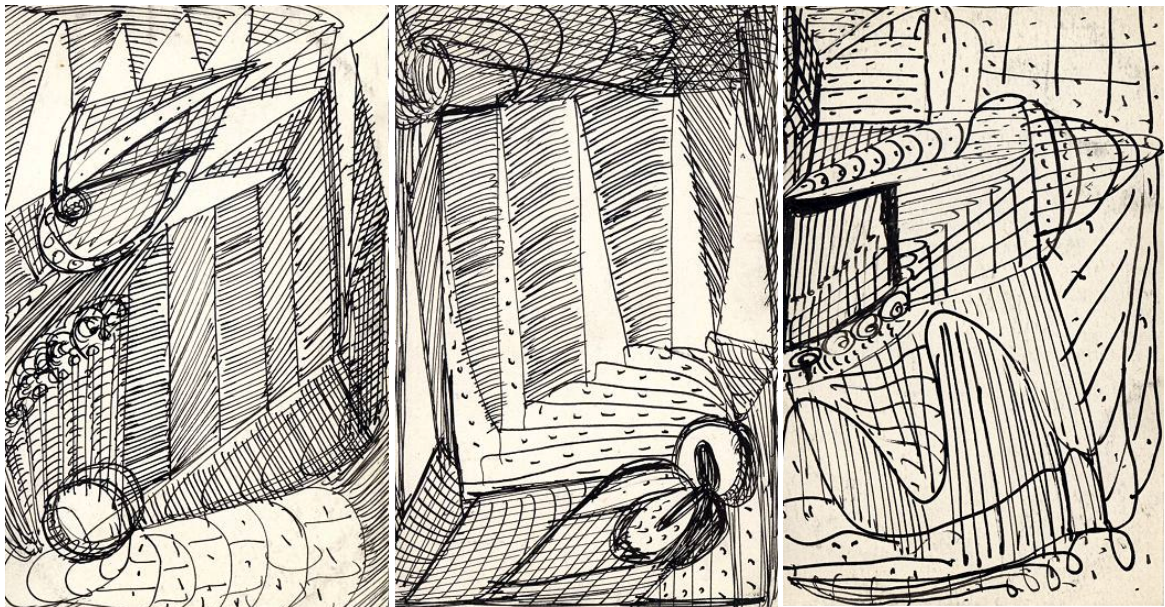
los individuos, es un rasgo que en definitiva diferencia los autores interesantes de los artistas. Wölflí es uno de estos últimos, tiene una fuerza creadora indiscutible, también Carlo, quien repite una fórmula sí, pero la reinventa continuamente. Sus repertorios de formas están a merced de la investigación plástica.

Ambos contaron con la presencia de un observador que de alguna manera pudo influir en la consolidación de sus estilos. Como ellos, también Séraphine poseía una necesidad imperiosa de crear, con ello daba salida a su pasión por la naturaleza y los colores, y de nuevo interviene un observador, el crítico de arte Wilhelm Uhde, que actúa de algún modo como “fijador” o potenciador del estilo de Louis. La presencia de un espectador se encuentra también en la trayectoria creativa de Raphaël Lonné o Judith Scott en quienes confluyen las ganas de expresarse con la satisfacción de tener un testigo. Se repite lo que ha gustado y en consecuencia – con esto entroncamos con un tema que trataremos más adelante – se contribuye a consolidar el estilo.

En el arte llamado mediúmnico es donde encontramos una mayor implicación de los patrones. **Madge Gill** (Londres, 1882-1961) repite una serie de motivos decorativos encerrados en bloques: ajedrezados, rallados, punteados, líneas ondulantes...en los que introduce variaciones de color y dirección para ampliar su repertorio. La producción de estos motivos reproduce un ritmo regular que le ayuda a conectar con los “espíritus”.



Fig. 4. Madge Gill, *Sin Título*, postal (1940)



Figs. 5, 6 y 7. Madge Gill, *Postales* (s.f.)

En el caso del arte mediúmnico es posible hablar de una relación entre el ritmo, en este caso visual, y el trance. Ritmo visual marcado por la reiteración rítmica de un motivo. La repetición insistente de puntos se encuentra en gran cantidad de pinturas parietales. Es probable que la reproducción



insistente de este gesto, ejecutado durante noches enteras en estado de extrema concentración, permitiera acceder a estados de conciencia modificados e incluso generar visiones o delirios (Lewalle, 2004).

Rodrigues y Troll (2004, p.278) señalan, basándose en numerosas observaciones etológicas, que la repetición “rítmica” –tanto a nivel individual como colectiva a través de los ritos y rituales– tiene una función de adaptación del organismo al entorno por el dominio de las pulsiones y las emociones, principalmente de la angustia. También señalan que en los rituales, el trance que conduce a la catarsis amplifica la repetición con fines orgásmicos.

Para Madge Gill, Séraphine Louis y Laure Pigeon dibujar o pintar se convertiría en una costumbre casi sagrada, a la que acudían cada noche. Joan-Carles Mèlich expone a propósito del rito “Todo rito se caracteriza por la repetición de un gesto arquetípico que tuvo lugar en el origen de la historia” extraído de Mircea Eliade (1981) “(...) el rito consiste siempre en la repetición de un gesto arquetípico realizado *in illo tempore* por los antepasados o por los dioses (...)” (Mèlich, 2004, p. 87).

Hablar de repetición del gesto o patrón induce a hablar del automatismo, automatismo es movimiento. Para Kleiman (1997, p. 71) es la sistematización de la inspiración. Según el Diccionario de la Real Academia Española (Vigésima Primera Edición) se trata de la “ejecución de actos diversos sin participación de la voluntad” en cuyo proceso recibimos imágenes que son producto estructural del aparato psíquico y que, en opinión de Kleiman, son siempre originales, intrínsecas al individuo como lo son las huellas dactilares o la caligrafía.

Colin Rhodes (Rivers, 2004) detecta la intervención del automatismo en el proceso creativo de Donald Mitchell y lo define como el recurso que permite a la mente divagar con libertad durante la ejecución y que *aparece cuando el objetivo desaparece*. Donald Mitchell repite un elemento simbólico, por lo que su obra la veremos con más detalle en el siguiente epígrafe.

Muchos autores *outsider* utilizan la repetición de patrones en sus creaciones como elemento decorativo, otros como el elemento principal que articula la composición. A menudo es difícil catalogar de esta manera los trabajos, como en el caso de Adolf Wölflí en cuyas abigarradas y complejas composiciones se hace difícil separar el patrón del símbolo y la decoración de los elementos principales.

En este apartado nos interesan aquéllos que articulan sus composiciones en torno al patrón como por ejemplo **Auguste Lesage** (Francia, 1876-1954) quien comienza a pintar en la esquina superior izquierda del lienzo, con un pincel extremadamente fino y avanza de manera ordenada en el sentido de la lectura, de izquierda a derecha, de arriba abajo. Posteriormente, adopta la técnica de dividir el lienzo en una mediana vertical en la que va situando elementos a un lado y a otro de la misma (Catálogo Visiones Paralelas, 1993, p. 47). Su abanico de patrones de repetición es muy rico y está cercano a la filigrana, siendo de gran calidad ornamental. Lo veremos con más detenimiento en el Capítulo 2.



Fig. 8. Scottie Wilson, sin título ni fecha encontrados.

El trabajo de **Scottie Wilson** (Escocia, 1888?-1972) comparte con el de Lesage la simetría y la composición con motivos. Unos motivos compuestos por entramados de líneas finas que también recuerdan a los de otra artista *outsider*, Laure Pigeon, aunque los de Wilson son ortogonales y los de Pigeon se adaptan a las formas que los encapsulan. A Wilson le obsesionan los rostros. A menudo dibuja caras entre las que se integran elementos recurrentes como peces, árboles y pájaros. Llamaba a sus criaturas *Evils and Greedies*<sup>1</sup> aunque poco a poco fue perdiendo interés por ellos y prefería las composiciones con cisnes y peces.

<sup>1</sup> *Demonios y Seres codiciosos*



Apenas sabía leer ni escribir pero podía hacer su firma con una caligrafía cuidada. Se enroló en la armada, luego trabajó en circos hasta que se le ocurrió abrir una tienda ambulante. Cuando vio que sus obras se vendían en una galería por altas sumas se instaló en la puerta ofreciendo otros dibujos por el precio de un bocadillo. Siempre estaba dibujando en su pequeñísimo negocio en Toronto con un bolígrafo muy fino sobre cartón. Animado por los resultados terminó comprando lápices de colores y creó multitud de obra que exponía en su tenderete. De vuelta a Europa tuvo la oportunidad de conocer a Dubuffet, quien adquirió parte de su obra. Incluso Picasso poseía algunos de sus dibujos.

Es interesante cómo define Mervin Levy el encuentro revelador de Scottie Wilson con el bolígrafo que le llevó a dibujar por primera vez:

Estaba fascinado por una pluma que había encontrado en su tienda y de repente se vio obligado a ponerla a trabajar: "Un día estaba escuchando música clásica –Mendelssohn – cuando de repente me crucé con la pluma *bulldog*. La mojé en un bote de tinta y empecé a dibujar –lo que creo que ustedes llamarían garabatos – en la mesa de cartón. No sé por qué lo hice. En un par de días –Trabajé casi sin cesar – la totalidad de la mesa estaba cubierta con caras y otros diseños. La pluma parecía llevar mi mano y las imágenes, los rostros y los dibujos surgían con fluidez. No podía parar. Nunca lo he hecho desde ese día." (Petullo y Murrell, 2004, pg. 9)



Figs. 9, 10 y 11. Scottie Wilson, *Sin Título* y detalle de la misma obra (1940), *Pensando en casas* (1950)

**Theodore H. Gordon** (Kentucky, 1924) también dibuja caras a base de entramados de líneas finas que utiliza como motivo de repetición. Las hace a bolígrafo con varios colores y, según sus propias palabras, le sirven para honrar la memoria de su padre quien, al igual que él, “garabateaba en respuesta a algunas sensaciones de ansiedad” (Wertkin, 2004, p. 206).



Fig. 12. Theodore H. Gordon, *Doce cabezas* (detalle), (1992)

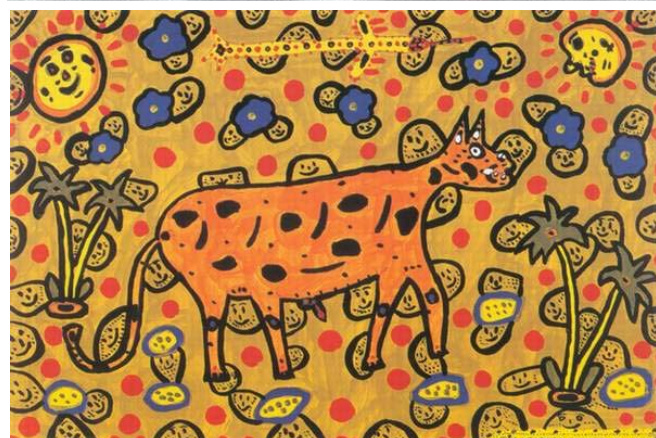
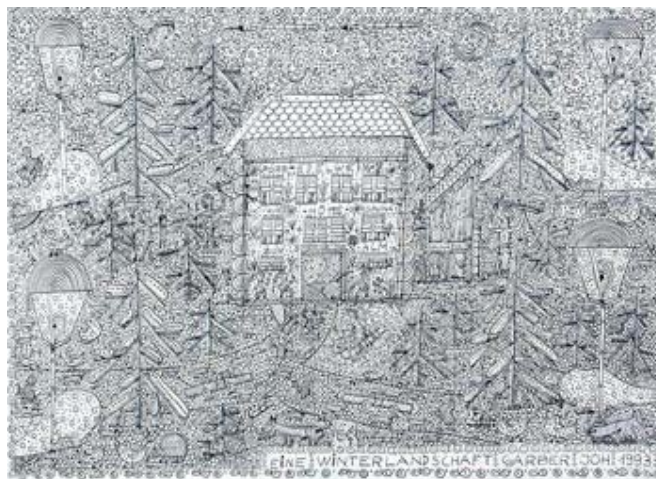
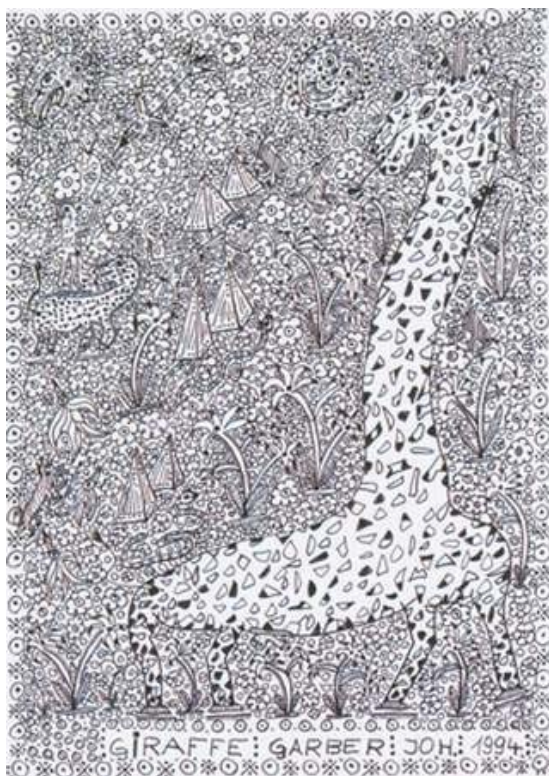
Theodore tuvo una infancia dura, fue abandonado por su madre y su padre se suicidó. Vivió una juventud bastante solitaria y como tenía problemas para centrarse en las clases, fue mal estudiante. Desempeñó diversos trabajos, uno de ellos en un hospital. Allí tuvo acceso a un material de dibujo que le gustaba: las hojas que separan las radiografías, en las que a partir de 1954 dibujaría casi sin descanso. También utilizaba sobres o cualquier otro soporte improvisado que procedía a rellenar con sus redes de líneas.

Aunque sobre todo dibuja rostros, muchos de ellos autorretratos, también encontramos pájaros, vegetales y algunas obras abstractas. Su asistencia a un centro terapéutico a partir de 1967 modificó su manera de trabajar que le llevó a hacer un trabajo más expresivo y emocional.

**Johan Garber** (Austria, 1947) es conocido por sus abigarrados dibujos de tinta y bolígrafo donde no hay rincón que se escape de ser adornado con una flor, un círculo, unas rayitas o cualquier otro motivo de su repertorio. Curiosamente tiene otros dibujos que sorprenden por parecer de una persona diferente. Algunos de ellos, muy coloridos, son alegres e infantiles y presentan símbolos estereotipados. Otros no buscan con tanta urgencia rellenar todo el espacio y se centran en una composición escenificada.

En su trabajo de línea sorprende lo desdibujada que está la frontera entre la figura y el fondo. Ambos están tratados de la misma manera, el relleno exhaustivo con motivos hace que el contorno de las siluetas esté a punto de perderse. Es quizás esta confusión lo que las hace atractivas. El carácter obsesivo del relleno confunde al espectador y le invita a adentrarse en un mundo extremadamente plano donde a pesar de todo hallamos figuración.





Figs. 13, 14 y 15. Johan Garber, *Jirafa* (2002), *Un paisaje de invierno* (1983) y *Un leopardo* (1989)

En la Colección NAEMI puede apreciarse la obra de Boris López, cuyas pinturas puntillistas nos recuerdan el universo de la santería. Le gusta particularmente pintar vírgenes negras que viste con trajes compuestos de infinidad de puntos, como los fondos. El único lugar que aparece con textura lisa es la carne humana, el resto se cubre con formas orgánicas como si cada color estuviera compuesto por multitud de células. También pinta estilizados ángeles negros, todos sus símbolos proceden de la iconografía religiosa. Realiza su trabajo desde la cama y acude a él con devoción cuando termina su jornada de trabajo de transportista.

Antes hablábamos del trabajo de Lesage con los patrones de filigrana. Una mujer que también trabaja en esta dirección es la prolífica **Chelo González Amézcua** (Del Río, 1903-1975) quien es descrita como una persona alegre, optimista y vital. Parece que no sólo dibujaba sino que también disfrutaba de la poesía, la música y la escritura. El fallecimiento de su padre impidió que pudiera estudiar arte, pero nunca dejó de realizar lo que bautizó como *Texas filigree art*<sup>2</sup>. Las obras de Chelo muestran una vez más *horror vacui*, interés por los motivos vegetales y por los retratos. Entre sus motivos favoritos encontramos estrellas y espirales, que le sirven como esquema de sus composiciones.

<sup>2</sup> Arte de filigrana de Texas.





Fig. 16. Boris López, *Ángel 2*, (s.f.)

Éstas pueden ser más o menos abstractas, como los *Jardines de Jalapa* (1966) o implicar más figuración, como en *La abundancia de los Ciegos* (1966). Las formas orgánicas que presenta este último son más habituales que las del primero, donde sorprende que opte por un entramado de líneas rectas entre las que se escapa, eso sí, alguna forma zigzagueante.

Le atraen los motivos vegetales y las cintas que se enredan, resultando un tipo de composición que nos recuerda al estilo *Art Déco* matizado con tintes personales y del folklore mexicano. Como el *Art Déco*, los dibujos de Chelo González Amézcua buscan la belleza en la estilización y lo decorativo.

Cuando representa mujeres, lo que sucede a menudo, suelen parecer Cleopatras o artistas de Cabaret. Hermosas y rodeadas de glamour, siempre maquilladas y radiantes. Como si fueran diosas en torno a las cuales todo fuera bello y sofisticado.



Fig. 17. Chelo González Amézcua, *Jardines de Jalapa* (1966) y *La abundancia de los Ciegos* (1966)



Tan prolífica como Chelo, **Magali Herrera** (Uruguay, 1914-1992) nació en una familia pudiente de Uruguay y fue autodidacta en varias disciplinas como pintura, teatro, danza y fotografía. También organizaba eventos de poesía. Conoció a Dubuffet encontrándose en Francia en el momento oportuno en 1968 y ha llegado a tener una sala entera para su obra en el museo de Lausana. ¿Es su arte ingenuo y “primitivo”? Es difícil de decir. Ella siempre tuvo el deseo de exponer y vender su obra, que no era reconocida en su país de origen. A pesar de esta falta de apoyo en su tierra, se le consideraba una persona muy activa y algo excéntrica, fue una precoz escritora y precursora de ideas avanzadas para su tiempo. Fue por ejemplo la introductora en Uruguay de la disciplina dietética macrobiótica. Su prolífica actividad creativa no le salvó de su tendencia a la depresión e intentó suicidarse en varias ocasiones, consiguiéndolo finalmente a los 78 años.

Parece representar el cosmos en su obra, mirando sus pinturas, plagadas de redes y veladuras, tenemos la sensación de que aspira a plasmar escenas celestiales (o más bien astrológicas). La influencia que recibió de Oriente en los viajes con su marido se refleja en sus trabajos. La hemos incluido en este apartado sobre la repetición de un motivo porque también ella necesita llenar el espacio con pequeñas formas decorativas muy orgánicas. Más pictóricas o matéricas que en el caso de los artistas que hemos estado viendo que se bastan con la línea y la monocromía.



Figs. 18 y 19. Magali Herrera, *Sin título* (1990) y fotografía de la autora.

### 3. LA REPETICIÓN DE UN SÍMBOLO EN EL ARTE *OUTSIDER*

Muchos autores se representan a sí mismos con unos rasgos esquematizados (Wölfli, Gill) y se intercalan varias veces en el entramado de su obra. Otras veces el elemento de repetición es un objeto de algún modo revelante para el autor que persiste durante toda su obra (las bombillas en Dan Miller) o diversos objetos reproducidos de manera seriada como en un catálogo (Reisenbauer, Blauvelt). Es como si dibujaran para coleccionar lo representado. Coleccionar es encontrar la rutina que aúna los objetos, su monotonía tranquilizadora.

**Heinrich Reisenbauer** (Kirchau, Austria, 1938) trabaja en el taller de artistas de la Clínica Psiquiátrica Gugging, donde produce una y otra vez dibujos compuestos por un mismo objeto que se repite sistemáticamente a lo largo de filas y columnas.

Su trabajo nos recuerda al arte pop, en particular a las obras de Andy Warhol, pero son las diferencias y no las semejanzas, las que hacen interesantes estos dibujos seriados. El arte pop trabaja sobre la fuerza iconográfica descubierta en objetos de la sociedad de consumo, representativos de la moda, el capitalismo o la tecnología. En cambio Reisenbauer escoge objetos cotidianos pero atemporales y los repite como un juego, por el placer de comprobar la reconfortante consistencia de las cosas y la infinita multiplicidad del mundo. Los elementos se diferencian entre sí por pequeños matices, aunque a simple vista parecen todos iguales. Nada que ver con cierto trasfondo *desasosegante* que rezuman las imágenes pop.

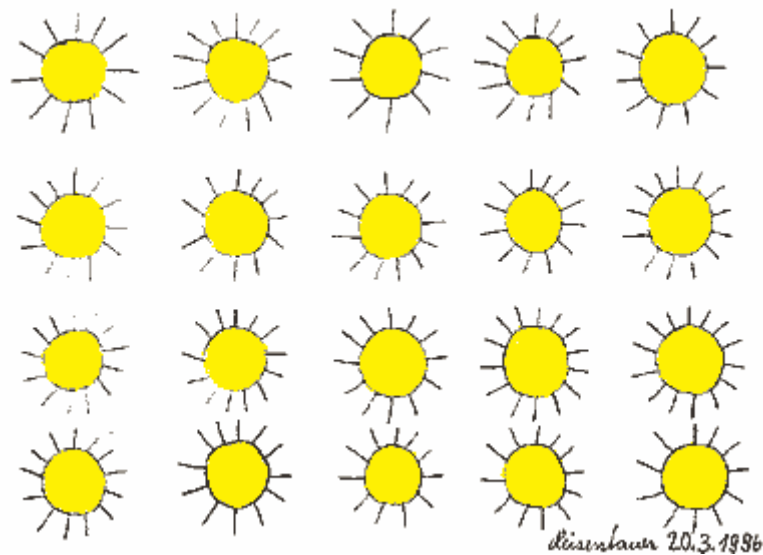


Fig. 20. Heinrich Reisenbauer, *Sin título*, (1996)



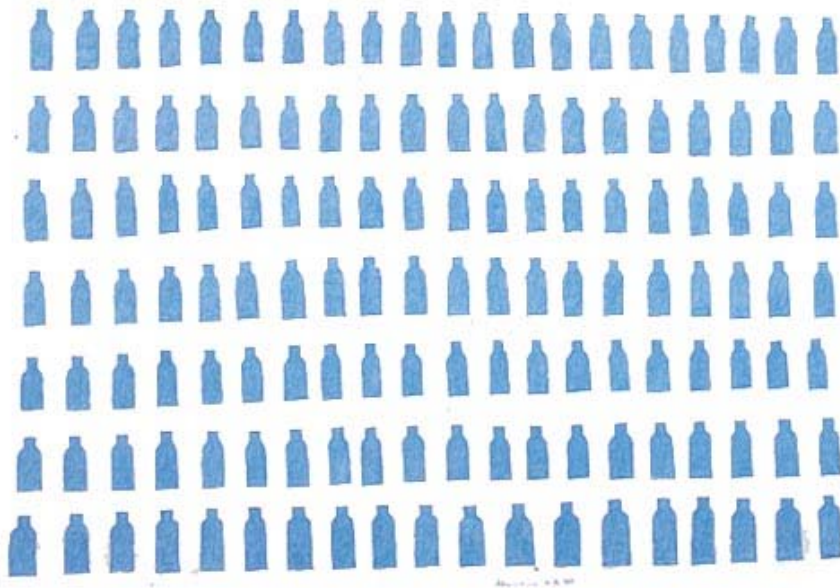


Fig. 21. Heinrich Reisenbauer, *Botellas* (1998)

Sus dibujos son ejercicios plásticos, infantiles quizás, pero que nos llevan a reflexiones más profundas. Éstas comienzan en cuanto pensamos en el proceso y la motivación que pueden llevar a este hombre a repetir sin cesar la misma configuración.

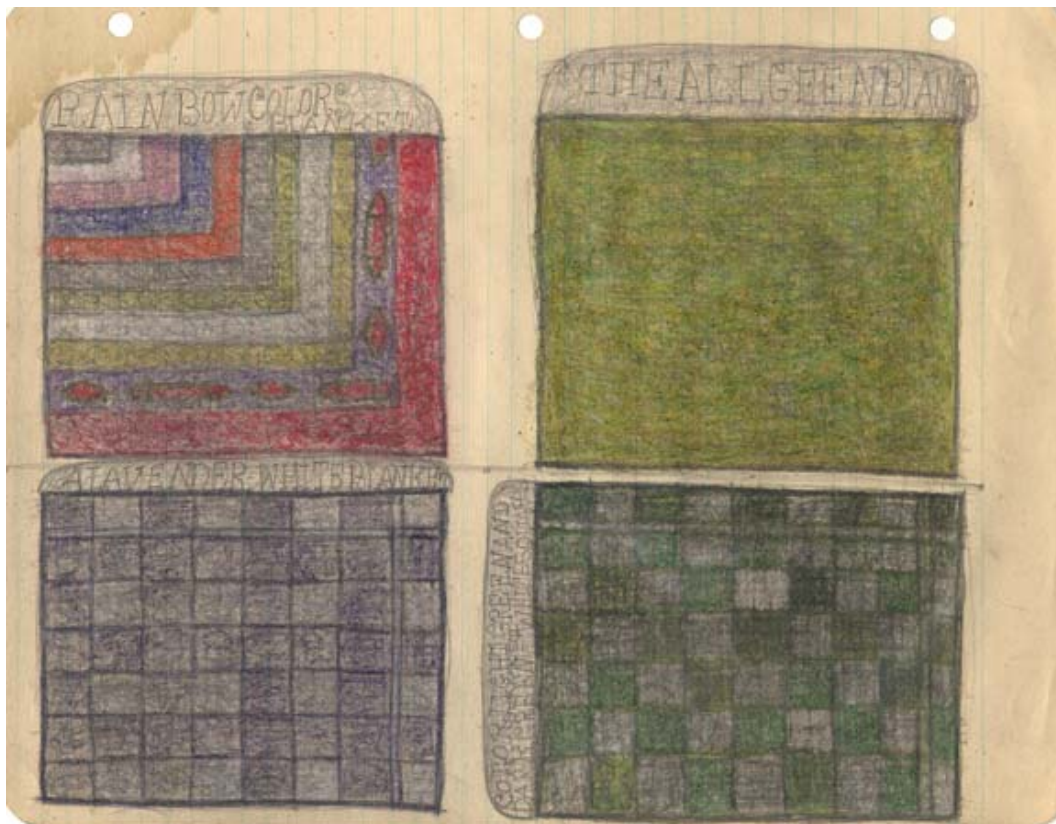


Fig. 22. Pearl Blauvelt, *Cuatro mantas*, (1940)

**Pearl Blauvelt** (Pensilvania, 1893-1987) sin embargo trabajó al margen de todas las miradas. El conjunto de sus dibujos se descubrió por casualidad tras su fallecimiento. Se sabe que Pearl Blauvelt vivía al margen del resto de la gente y que se la conocía como “la bruja del pueblo”. Rellenó múltiples cuadernos en los que dibujaba filas de artículos comerciales repetidos o casi idénticos. El hecho de que cada uno de ellos apareciera registrado e identificado es un indicativo de que copiaba las imágenes de catálogos. Es curioso que optara por este material referencial entre el resto de imágenes que circularían a su alrededor, quizás dibujarlos era una manera de apropiárselos.

A continuación exponemos una parte del trabajo realizado para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados *La repetición en el arte outsider* en el que analizábamos los dibujos, también seriados con un mismo elemento, de Donald Mitchell. Nuestro fin era acercarnos al motivo que podía llevarle a realizar su particular obra en torno a un solo elemento de composición: una figura antropomórfica asexual, indiferenciada y esquemática. A través de ello, pretendíamos comprender un poco mejor el papel de la repetición en los procesos creativos.

**Donald Mitchell** (San Francisco, 1951) nació el tercero de once hermanos. Hasta los cinco años no pronunció una sola palabra y no es hasta después de comenzado el colegio que empezó a articular alguna frase. Allí asistirá a clases especiales hasta al instituto sin aprender a leer ni a escribir.

A los 13 años sufre un grave accidente (es atropellado por un autobús) que le deja inconsciente durante algún tiempo. Desde ese momento padece arrebatos y ataques de furia que le llevan a juntarse con una pandilla de chicos conflictivos. Tendrá varios problemas con las autoridades y terminará detenido y en una institución psiquiátrica donde le diagnosticaron esquizofrenia y retraso moderado. Las notas del hospital también indican que sufría alucinaciones visuales y auditivas.



Fig. 23. Retrato de Donald Mitchell por Leon A. Borensztein

En la época en que se instaba a las instituciones a reinsertar a los pacientes en sus comunidades, Mitchell fue trasladado a un centro de desarrollo donde podría mejorar sus “habilidades para la vida”. Allí pasó varios años y otros dos en un hogar de acogida para volver, finalmente, al cuidado de su familia. A pesar de mostrar poca inclinación por las actividades artísticas, la trabajadora social a cargo de su caso recomendó su admisión en el Creative Growth Art Center.

El trabajo de Donald Mitchell se caracteriza por la repetición de una figura antropomórfica asexual e indiferenciada. Ésta se compone de dos partes: la cabeza, que se recorta del fondo mediante un dibujo de línea fina; y el cuerpo, que constituye el elemento de mancha. El resultado es un personaje cercano al lenguaje de la ilustración.

Salvo pequeñas excepciones, dicho personaje se repite a lo largo de filas más o menos ordenadas que suelen disponerse en diagonal.

Aunque el personal del centro le aporta material referencial de todo tipo, queda de manifiesto la persistencia de Mitchell en su hallazgo icónico (Rivers, 2004). De manera excepcional también encontramos calaveras, animales, agua, el circo...

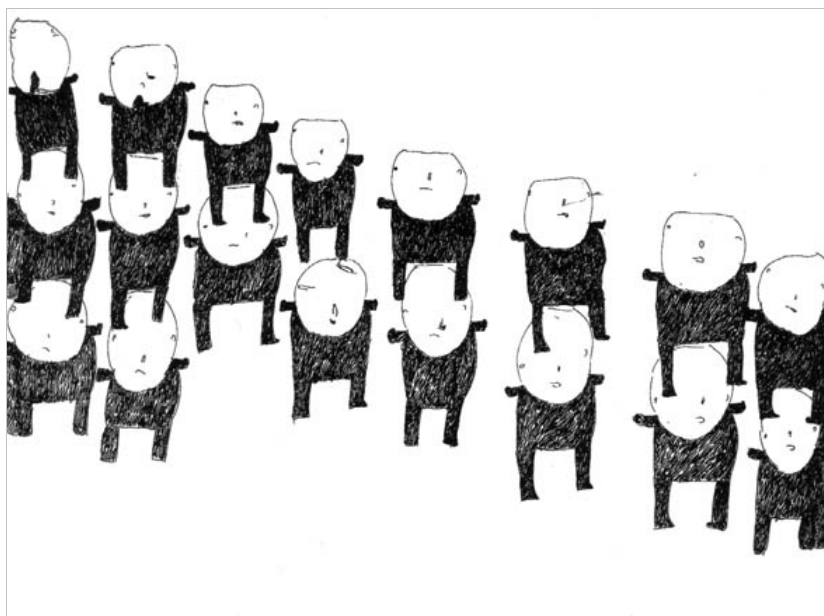


Fig. 24. Donald Mitchell. *Sin título (Figuras)* (2000)

Su obra suele desarrollarse en tinta negra sobre papel, con unos pocos ejemplos en negativo y en color.

En cuanto a su *modus operandi*, Donald Mitchell suele comenzar a trabajar las primeras figuras cerca del centro del papel y añade las figuras secundarias por encima y por debajo de las ya dibujadas. A veces llena los huecos entre personajes añadiendo otros que se superponen. Como la mayor parte de los artistas *outsider*, Mitchell tiende a llenar todo el espacio, en palabras de Colin Rhodes (Rivers, 2004, p. 28):

La tendencia a rellenar el espacio vacío a medida que transcurre el proceso pictórico es una característica inherente al *Art Brut* en todas sus manifestaciones, desde el trabajo del prototípico Adolf Wölfli, pasando por los espiritistas Madge Gill y Raphaël Lonné hasta los contemporáneos Nick Blinko y Damian LeBas. La tendencia a eliminar el espacio en blanco parece coincidir con la vieja noción psicológica de *horror vacui*, o miedo a los espacios abiertos y a la amenaza que estos pueden suponer. Rellenar es recuperar el control.

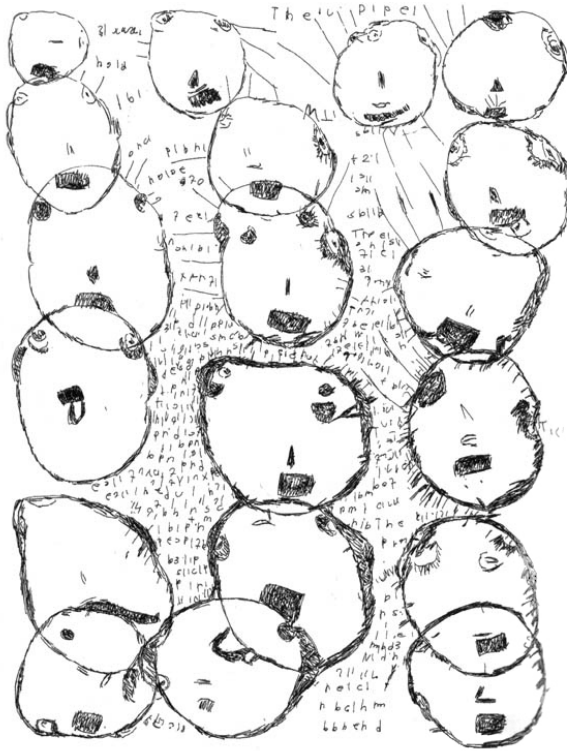


Fig. 25. Donald Mitchell. Sin título (19 Calaveras) (2002)



Fig. 26. Donald Mitchell. Sin título (Figuras) (1997)



Fig. 27. Donald Mitchell. Sin título (Damas comiendo tartas) (1997)

En su trayectoria se observa una evolución de las obras. Desde 1987 hasta 1992 no vemos figuras sino *masas*. En las obras de 1987 apreciamos que todo el papel está cubierto. Estos primeros trabajos se componen mediante la suma de líneas encapsuladas dentro de formas. Esto sucede hasta diez años más tarde, momento en que irrumpe la primera figura humana.

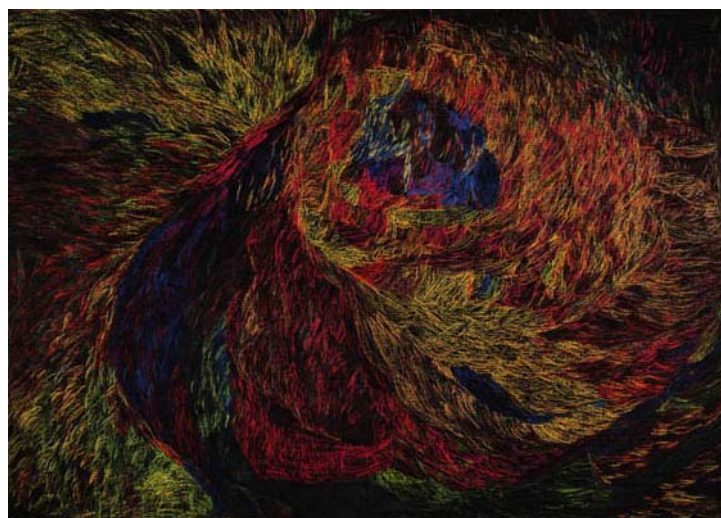


Fig. 28. Donald Mitchell Sin título (Remolinos) (1987)  
lápiz prismacolor sobre papel negro.



En el dibujo titulado *Cara que Emerge* de 1992 podemos apreciar una interesante relación figura-fondo donde lo dibujado, aquello a que dedica trabajo el autor es el fondo. Esta sofisticación no es frecuente en el arte *outsider*. A partir de aquí la figura va cobrando cada vez más protagonismo. En este dibujo es como si asistiéramos a la lucha de la figura por emerger del fondo.

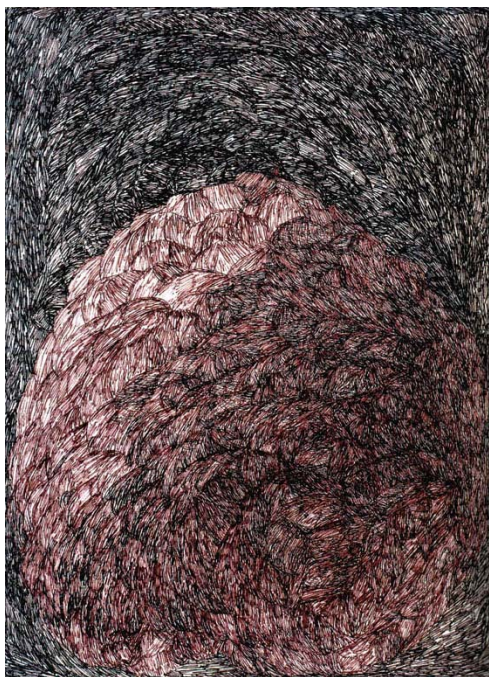


Fig. 29. Donald Mitchell. *Sin título* (reproduciendo motivos) (1987).



Fig. 30. Donald Mitchell. *Sin título* (*Cara que Emerge*) (1992)

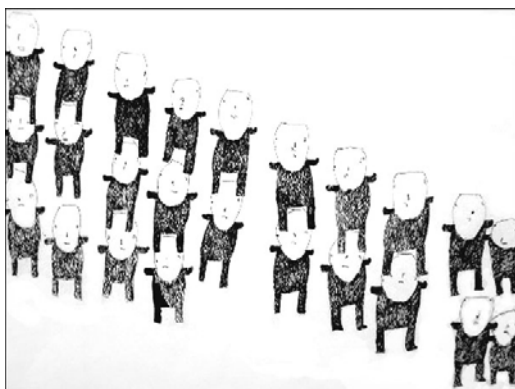


Fig. 31. Donald Mitchell. *Sin título* (2002)



Fig. 32. Donald Mitchell. *Sin título* (1999)

En *Right Here, Right Now*, el libro monográfico que el Creative Growth Art Center dedica a la obra de Mitchell, encontramos varios comentarios interesantes en relación al fenómeno de la repetición, como el siguiente que corresponde a la editora del volumen, Cheryl Rivers (2004, p. 44).

Lo que quiera que las repeticiones impliquen para Mitchell, responden a una expresión de preferencias estéticas acumuladas, todas ellas basadas en la improvisación. De hecho, las comparaciones entre el arte de Mitchell y sus otros experimentos creativos son provocativas. Mitchell suele cantar blues, un género caracterizado por la repetición de versos con incremento de intensidad, estribillos, y además... cambios en clave de improvisación que interrumpen los patrones esperados. En el programa recreativo social del RCH, Inc. en San Francisco, al que asiste los viernes desde 1984, Donald Mitchell ha participado en clases de drama y baile que requieren colaboración e improvisación. Su instructor, David Lovis, cuenta que Mitchell, en contraste con sus figuras estáticas, “vuelve a la vida” y “adora estar en el centro del escenario”. Baila con repeticiones de movimientos lentos, elegantes y fluidos, basculando su peso y girando con gracia. Este tipo de improvisación es una estrategia primaria que aporta al arte Afro-Americano su cualidad intrigante.

El elemento de repetición de Donald Mitchell parece representar al mismo tiempo a *me* y a *people*, es decir, a *él mismo* y a *gente* según una entrevista con el autor. Esto abre multitud de caminos de interpretación posibles sobre el símbolo que Mitchell repite sin cesar. ¿Las multitudes como símbolo de uno mismo y su soledad?

- ¿Puedes escribir algo para mí?

- Sí

- ¿Qué es esto?

- Esto es gente. Gente soy yo.

Donald Mitchell (Creative Growth Arts Center, 2004, p. 82)

Como apuntan Frank Maresca y Lyle Rexer (Rivers, 2004, p.19), para Mitchell la repetición no es una estrategia histórica consciente como para Monet, “que buscaba evocar la textura del tiempo representando paja una y otra vez”. Mitchell está más cerca de otros autores *outsider* como Madge Gill y Laure Pigeon, que tienen en común el automatismo y que, en ambos casos, se autodenominan médiums. Esto puede provenir de una forma de trabajar similar donde se deja que la mente merodee sin un objetivo marcado.

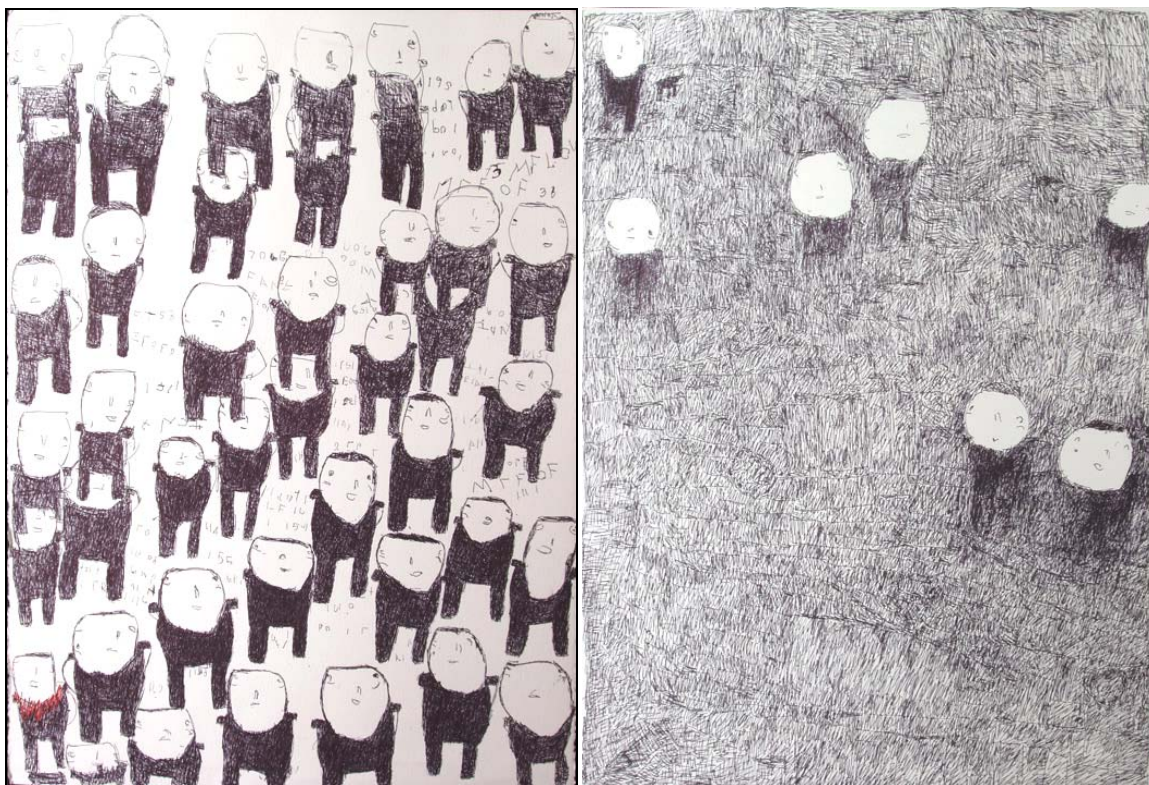
En el caso de Mitchell, afirma Colin Rhodes (íbid, p. 29), “el impulso intencional deja paso gradualmente al intuitivo o automático y así se pierde a sí mismo en el proceso de dar forma a la pintura”.

Cheryl Rivers por otro lado, se preocupa por la interpretación de las obras:

“(...) una masa de gente que evoca la ansiedad de una persona bajo la amenaza de disolución de su identidad (...) Cualquiera de nuestras respuestas a la multitud de repeticiones que Frank Maresca y Lyle Rexer llaman “seriadas y discontinuas” es necesariamente subjetiva.

Psicoanalistas, historiadores del arte, críticos literarios, y filósofos de la mente, entre otros, que han estudiado el tema de la “repetición - tensión y esperada resolución”, alcanzan conclusiones intuitivas aunque contradictorias. Muchos seguidores de Freud conciben la repetición como un mecanismo de defensa de la gente que repite errores pasados hasta que alivian el trauma. La repetición es vista comúnmente como una indicación de separación radical de los otros, incluso una característica identificativa del autismo. Algunos filósofos de la mente influyentes como Kierkegaard y Deleuze, entienden la repetición como un ritual de identidad reconfortante y un modo de reflejarse a uno mismo en relación con los otros” (Rivers, 2004, p. 39).





Figs. 33 y 34. Donald Mitchell. *Sin título* (2006) y *Sin título* (2006)

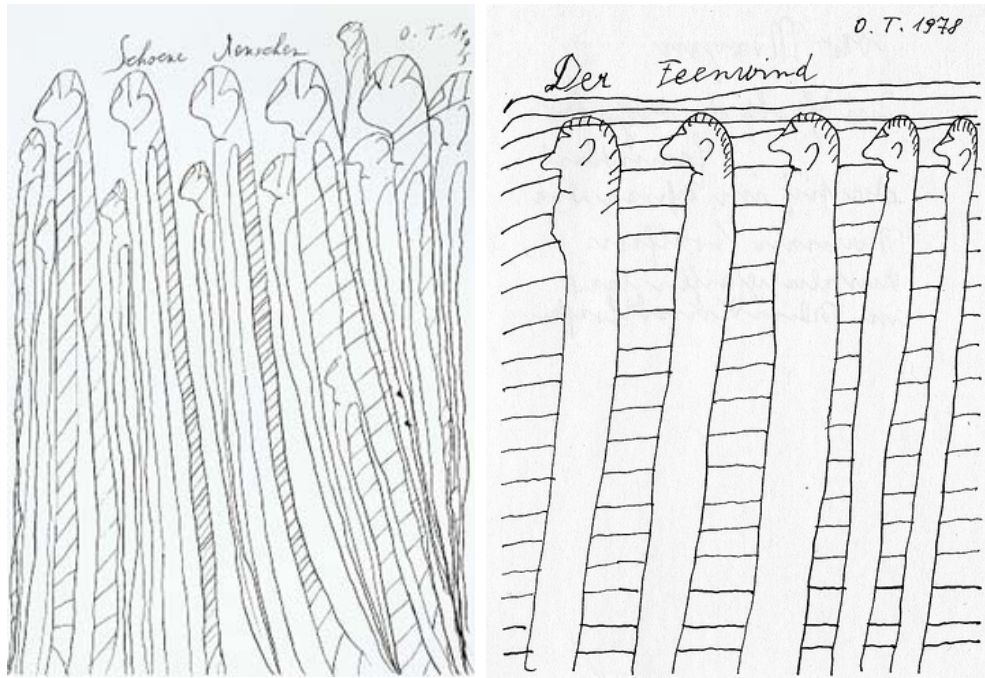
Donald Mitchell es uno de los muchos autores que no se cansan de representar una y otra vez el cuerpo humano. No se trata de un cuerpo cualquiera sino de un *hallazgo* personal que se convierte en símbolo y se reitera en cada obra ¿por qué?

Directamente relacionados con las obras de Donald Mitchell, encontramos a los siguientes autores que también son representativos de cierta obsesión por las multitudes: Carlo Zinelli, Eugene Gabritchevsky, Gaston Teuscher y Oswald Tschitner.

**Oswald Tschitner** (Austria, 1920 - 2007) tiene un repertorio de representación estrecho. Tanto que apenas dibuja algo más que la figura de un hombre desgarrado de perfil que queda definido por un contorno de línea negra. Esta figura rara vez se encuentra aislada. Filas de estos hombres mirando a la izquierda (el pasado, los recuerdos) se ensartan con escasas variaciones.

A estas figuras las llama *Kopffüssler*<sup>3</sup> pero no siempre se centró en ellas de la manera exhaustiva que podría parecer. Sus dibujos son el resultado de un acercamiento al arte a través de la obra de otros pintores, que él interpretaba instado por el personal de la Clínica Gugging.

<sup>3</sup> Cabeza-pies



Figs 35 y 36. Oswald Tschirtner, *Gente guapa* (1995) y sin título encontrado (1978)

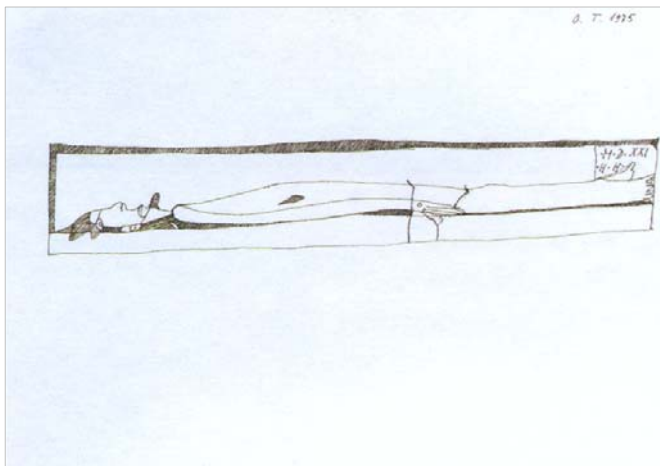


Fig. 37. Oswald Tschirtner, *M.D.XXI.H.H.* (1975)

Tschirtner, en contraste con Walla que trabajaba en el mismo taller de la Clínica Gugging, no sentía unas irrefrenables y espontáneas ganas de crear, nunca habría dibujado de no habersele incitado a ello. Este estudiante de teología obligado a combatir en la Segunda Guerra Mundial volvió trastornado y tuvo que ser internado en un Centro Psiquiátrico donde se entretenía dibujando, con gran economía de trazos, estos seres emparentados con las esculturas de Alberto Giacometti.

En el arte *outsider* encontramos a menudo obras donde se repite un solo rostro. Estamos pensando en Madge Gill, Adolf Wölfl y otros autores que como ellos reiteran en sus dibujos el esquema idiosincrásico de una cara que es a la vez el autor y todas las personas del mundo.

El diseño de un rostro suele convenir al autor por una alguna razón y una vez asentado se convierte en la única manera de dibujar caras. Todos hemos experimentado dibujando como volvemos al esquema aprendido una y otra vez, al que vamos incorporando leves cambios, lo



vamos sofisticando o simplificando. Pero algo permanece estable que es muy difícil de erradicar. Cuando lo que nos ocupa es una cara más aún, un solo esquema tenderá a ser el soporte común a todas las personas que dibujemos. Al menos las que tengan el mismo género. **Aloïse Corbaz** (Lausana 1886-1964) solía retratar a las mujeres de frente y a los hombres de perfil. Como si ellas fueran las protagonistas y ellos parte del *atrezzo* para construir el momento romántico, o quizás, porque ellas son las receptoras de la acción, que viene del hombre.



Figs. 38, 39 y 40. Aloïse, varios fragmentos de sus obras.



Figs. 41, 42, 43 y 44. Adolf Wölfli, varios fragmentos de sus obras.



Figs. 45, 46, 47 y 48. Madge Gill, varios fragmentos de sus obras.

**Carol Bailly** (Boston, 1955) repite un rostro de mujer algo estereotipado que de frente recuerda la forma de una pera de la que sobresalen unos grandes ojos y que enmarca una no menos grande boca. Un trazo vertical divide la cara y apunta una pequeña nariz. Una manera de dibujar que nos recuerda a los dibujos de las chicas adolescentes. Quizás Bailly no dibujaba desde esa época y retomando la actividad en la edad adulta recupera ese símbolo donde lo dejó. Repite ese esquema aprendido y al mismo tiempo lo reinventa rodeándolo de una nueva dinámica de formas y una intención: crear escenas hilarantes que denuncien situaciones sociales.



Figs. 49, 50 y 51. Carol Bailly, varios fragmentos de sus obras.



Fig. 52. Carol Bailly *El sueño secreto* (1993)

**Gaston Teuscher** (Suiza, 1903 -1986) repite un único tema de investigación plástica: unos rostros que nunca parece aburrido de dibujar, algo fantasmagóricos, como espíritus que surgen de la hoja de papel. A pesar de lo que pudiera parecer, nada hay en su biografía de turbulento o inestable. Se ganaba la vida como profesor y viajaba todo lo que podía disfrutando de los encuentros con gentes de todo tipo, los paisajes, los restaurantes. Quizás lo más particular de su historia es que comenzara a dibujar a los 71 años. Casi siempre lo hacía con bolígrafo o tinta y cuando añadía color, lo obtenía de tabaco, cerezas, melocotones, vino...

**Edmund Monsiel** (Polonia, 1897-1962) también deja ver una cara que invariablemente asoma entre las nubes de motivos de fina línea de grafito. Se trata del rostro de Cristo (aunque resulte extraño representar a Cristo con bigote) que no se cansa de repetir en los más de 500 dibujos que fueron encontrados tras su muerte, a veces acompañados de inscripciones religiosas. Monsiel vivió encerrado en un ático a partir de 1942, cuando su tienda fue confiscada por los alemanes. Desde aquél momento no dejó a nadie entrar en su guarida. Toda su obra es una muestra de su devoción religiosa que, en palabras de Michel Thévoz (1982, p.62), “se agotaba con la repetición”.





Fig. 53. Gaston Teuscher. *Sin título* (1976)

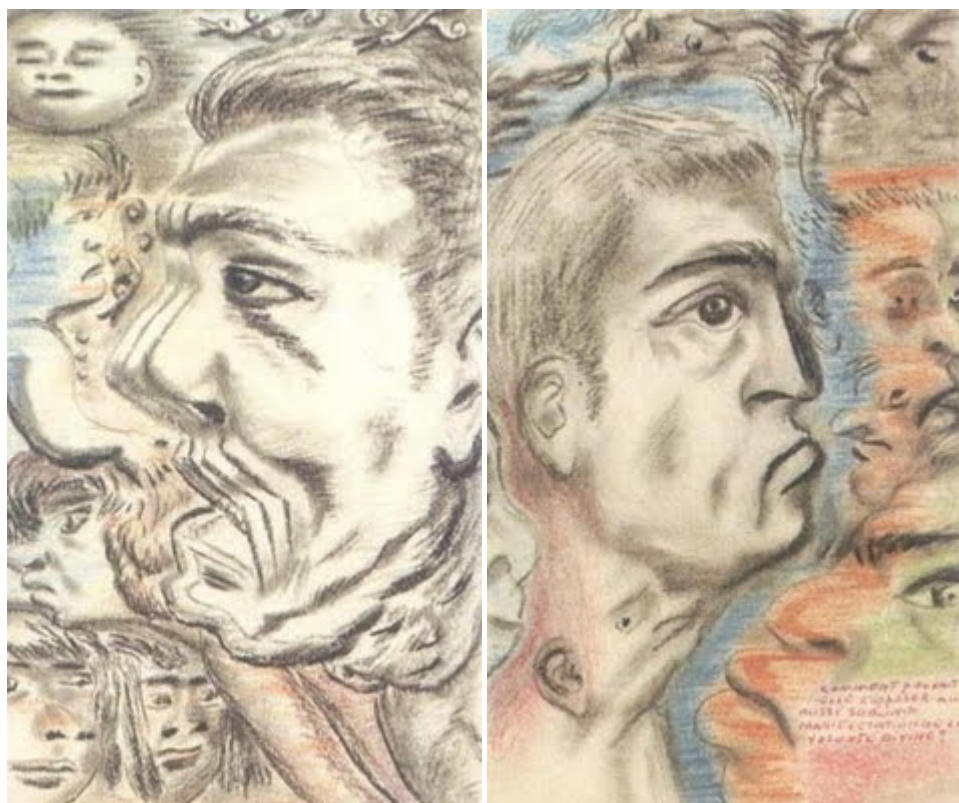


Figs. 54 y 55. Edmund Monsiel, *Sin título* (s.f.) y *Personaje anguloso* (s.f.)

También espectrales son las caras que dibuja la **Marquesa de Thèze** (Italia, 1899-1971). La vida de Maria-Faustina Stefanini (Marquesa de Thèze) es intensa y seductora. Cuando acompaña a su familia a probar suerte en Francia es una chica atractiva de carácter fuerte e independiente. Tiene bastantes relaciones amorosas de las que resultan dos hijos que esconde en un primer momento y que termina entregando a la asistencia pública. Más tarde decide ir a París para ser actriz y cosecha bastantes éxitos. Llega a casarse con un marqués al que abandona nada más hacerse efectivo el matrimonio.

Maria-Faustina Stefanini fue una mujer atípica para su época, una de las primeras en conducir un automóvil y una hábil manipuladora de sus encantos. Se cree que fueron dichos encantos los que la liberaron de la cárcel donde cumplía una condena injusta. Su marido, deseoso de venganza, la acusó de espionaje y consiguió que la encarcelaran.

Produjo su obra pictórica en escasos dos años y su familia la relaciona con experiencias mediúmnicas. Realizó unos trescientos dibujos, casi todos sobre facturas de gasolina Mobiloil.



Figs. 56 y 57. Maria-Faustina Stefanini, *sin título* (1969-1970)

El día de Navidad de 1970 colocó un papel en la puerta de su casa diciendo “estoy de viaje”. Intrigada, una vecina hizo que forzaran su puerta y allí descubrieron a la marquesa en un estado de salud muy débil. Todas las paredes estaban cubiertas de frescos del mismo tipo que sus pequeños dibujos. Falleció en el hospital a los pocos días.

La lista de autores que apenas dibujan nada que no sean rostros es casi inagotable. Uno de los casos más extravagantes es el de **Pierre Carbonel** (Anglet, Francia, 1925). Lo suyo son retratos de personajes inventados, donde lo humano es apenas reconocible. De él resulta bastante difícil encontrar información, apenas unas notas biográficas en las que se cuenta que dedicaba a sus creaciones todo el tiempo que le quedaba tras su ocupación como vendedor de artículos de perfumería.



Sus pinturas me parecen enigmáticas y no acierto a desentrañar la técnica que utiliza. Parece que experimentó con mezclas de emulsiones. “Combates de densidades líquidas” era como llamaba él a sus creaciones (Karlins, 2001, ¶ 21).

Se trata de pinturas orgánicas que tienen algo de sedimentaciones rocosas, materia erosionada y subterránea que se reúne para conformar rostros.

También tiene algunas pinturas en las que el motivo de representación no es el retrato pero lo más habitual es que se dedique a encontrar las caras que se forman en las emulsiones que aplica al soporte.

Los colores (nunca puros ni brillantes) apoyan esta sensación de encontrarnos ante algo subterráneo. Al parecer se basaba en una capa tal de texturas que podía llegar a engrosar el lienzo hasta diez centímetros.



Figs. 58 y 59. Pierre Carbonel, sin título ni fecha encontrados.

Volviendo a ejemplos más específicos de la obsesión con los rostros, veremos el ejemplo de Alexander Lobanov, para quien la autorrepresentación se convierte casi en una obsesión.

Sordomudo tras padecer una meningitis a los 6 años, **Alexander Lobanov** (Maloga, Rusia, 1924- 2003) tuvo una vida dura debido a su discapacidad y a una serie de sucesos que acaecieron a su familia (sufrieron una evacuación y el temprano fallecimiento del padre de Alexander). El hijo fue enviado en 1947 a una institución psiquiátrica y desde entonces pasó confinado el resto de sus días.



Figs. 60, 61, 62 y 63. Alexander Lobanov, varios fragmentos de sus obras.

En el Hospital de Afonino donde vivió desde 1950 empezó a dibujar reproduciendo todas las imágenes que encontraba. Pocos años después superó su fase de mimetismo y desarrolló su propio imaginario donde él es el motivo constante de representación. Sus autorretratos le muestran mirándonos con gesto impasible, casi siempre escudado en su Kalasnikov que agarra con ambas manos, ataviado con sombrero y ropas militares. Suele aparecer rodeado, bien de armas, bien de elementos de la naturaleza: anémonas, margaritas y patos salvajes.

Marcos dibujados encuadran las obras, a veces con motivos decorativos típicamente rusos. Suele incluir su nombre en grandes letras dibujadas con esmero, a veces también añade su apodo *Sacha*.



Figs. 64 y 65. Alexander Lobanov, dos obras sin título ni fecha encontrados

**Elisabeth Layton** (Kansas, 1909-1993) comenzó a pintar a la edad de 68 años durante una depresión que padecía desde hacía 35 años. En su vida tuvo que luchar contra el trastorno bipolar y sacar adelante a sus 5 hijos en una pequeña localidad de Kansas.

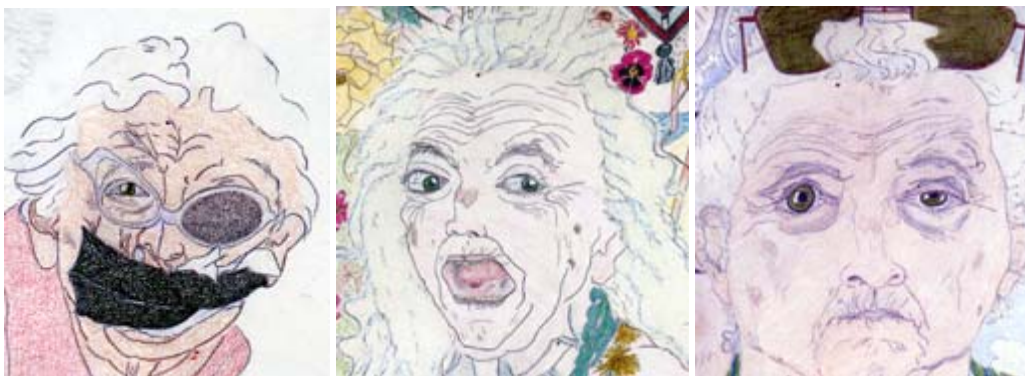


Elisabeth provenía de una familia de periodistas, lo que podría explicar el espíritu crítico que muestra toda su obra, cargada de humor negro y esperanza.

En muchos de sus dibujos retrata la vejez y el rol femenino, casi siempre dibujándose a sí misma mediante la técnica del “contorno ciego”, es decir, se retrataba a través de un espejo intentando no desviar la vista hacia el papel para no alterar el resultado buscando “la buena forma”. Sus dibujos son frescos, incisivos, de un humor afilado. Llama la atención que una mujer que comenzó a pintar con casi 70 años haya desarrollado un estilo que bien podría encajar en la portada de un disco de punk.



Fig. 66. Elisabeth Layton, *Cenicienta* (1982)





Figs. 67, 68, 69, 70 y 71. Elisabeth Layton, varios fragmentos de sus obras.

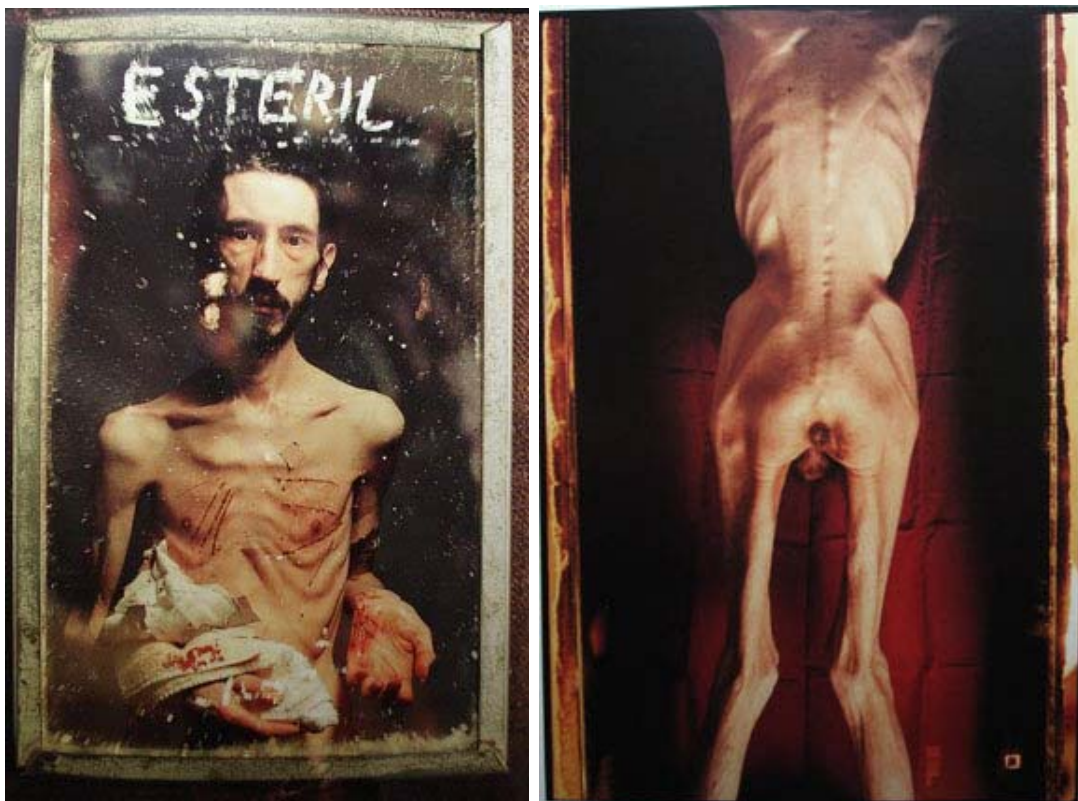
Lucienne Peiry (2001, p. 244) sostiene que “El rostro humano ha estado al frente de los miles de motivos utilizados por los artistas contemporáneos. La forma humana, y en particular el rostro, ofrece infinitas posibilidades y su tratamiento simbólico yace en el corazón del trabajo de muchos artistas”. Artistas de todos los tiempos han trabajado con su propia imagen como sujeto de estudio. Esta investigación a menudo les ha llevado toda la vida, como en el caso de Frida Khalo o han vuelto a ella una y otra vez en el transcurso de su obra. Rembrandt fue uno de los muchos que nunca abandonó el autorretrato. También Goya, Durero, Beckman o Bacon. En la actualidad fotógrafas como la americana Cindy Sherman o la asturiana Soledad Córdoba, trabajan con su propia imagen como punto de partida para representar diversos papeles o alegorías pero no existe en ellas esa necesidad de indagar en su identidad como les sucede a Khalo o a Lobanov. En estos momentos pocos autores de la corriente principal trabajan el autorretrato y cuando lo hacen le aplican un enfoque posmoderno, como la inglesa Tracey Emin que expone su intimidad con la intención de provocar a los espectadores.

**David Nebreda** (Madrid, 1952) se fotografía a sí mismo constantemente en circunstancias extremas, las circunstancias en las que vive, basadas en el ayuno, el ejercicio físico extenuante y a menudo la autoagresión. Nebreda padece esquizofrenia que le fue diagnosticada a los 19 años. Es licenciado en Bellas Artes y vive encerrado en su casa-taller de Madrid. Para combatir la enfermedad se sirve del arte y rechaza cualquier tipo de medicación. Juan Antonio Ramírez (2003, p. 75) escribe a propósito de Nebreda “el sistema del arte contemporáneo, a pesar de que es muy correoso y omnívoro, no ha encontrado aún la manera de digerir a este personaje”.

David Nebreda está muy lejos de la ingenuidad de otros artistas que estamos viendo y además no es autodidacta. Sin embargo, como apunta Juan Antonio Ramírez su obra no termina de encontrar su hueco en el arte de la corriente principal por lo que a veces aparece su nombre asociado al arte *outsider*.

Las imágenes de Nebreda suelen provocar en un primer momento rechazo (o curiosidad) y apartamos la vista enseguida porque intuimos que si nos adentramos en su universo y conseguimos comprenderle podemos quedar atrapados.





Figs. 72 y 73. David Nebreda, autorretratos sin fecha encontrada

Más allá del infinito campo de estudio de la forma humana, existen símbolos que aparecen de forma reiterada en la obra de algunos *outsider* y que parecen responder a una iconografía más íntima e inaccesible.

Entre los primeros, aquellos que reinciden en símbolos personales, citaremos a **Daniel Miller** (EEUU, 1961), también integrante de los talleres del Creative Growth Art Center.

Sus dibujos son entramados de línea combinados con escritura. En ellos, las palabras que podemos identificar suelen estar relacionadas con bombillas. A menudo, dicho elemento aparece también dibujado entremezclándose con las líneas y la tipografía. Como podemos intuir en el documental *¿Qué tienes debajo del sombrero?* el autor padece ecolalia. Este trastorno del lenguaje es por lo demás frecuente en muchos *outsider* que manifiestan repetición obsesiva en su trabajo como ha observado la doctora Noemí Martínez Díez (entrevista personal, 16 de mayo de 2007) en su trabajo en talleres de arteterapia.

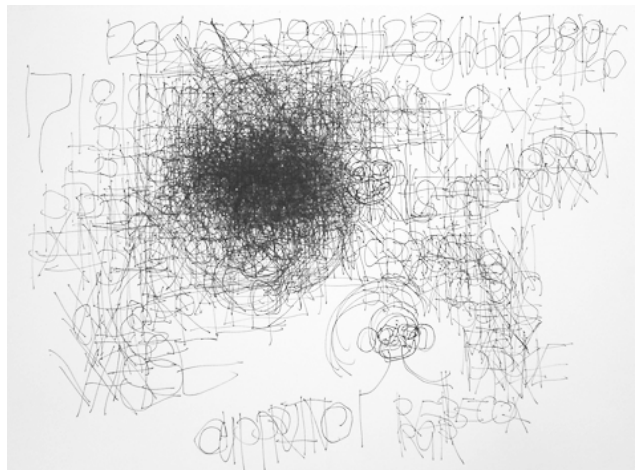
Tom di Maria, director ejecutivo del CGAC, observa acerca del trabajo de Daniel Miller (Barrera y Peñafiel, 2006):

En la obra de Dan Miller la idea de repetición es muy importante, y también para muchos artistas: la idea de hacer algo una y otra vez. Es algo casi compulsivo. Es significativo o es un tipo de lenguaje. (...) Creo que transmite peligro, la sensación de pérdida de su integridad corporal, como si pudiera ocurrir una explosión desintegradora. Y sé que le

preocupan mucho las bombillas. Cuando se calientan tiene miedo de que estallen y puede angustiarse mucho y pasarlo mal, entonces necesita que le tranquilicen.

El psicólogo y coleccionista Stephen Walrod (Barrera, Peñafiel, 2006) apunta:

Es muy difícil que lleguemos a saber porqué Dan Miller repite una idea cada vez con más urgencia cuando dibuja. Yo creo que las acciones repetidas o persistentes las hacemos desde que nacemos. Todos nos chupamos el dedo reiteradamente o mamamos. Hacemos ciertos gestos para aliviarnos y sentirnos más arropados y cómodos en el mundo y creo que Dan está haciendo eso, pero también como artista, sus repeticiones no son garabatos aleatorios, sino que tienen cohesión y coherencia estética, se podría llamar sofisticación. Hay una paradoja interesante entre lo infantil, una cualidad repetitiva placentera y visceral y una enorme fuerza de comunicación y, a mí me lo parece, una gran fuerza formal. (...) En Judith Scott encontramos igualmente ese ingrediente de repetición. En este caso consiste en pasar el hilo por la mano y envolver un objeto con movimientos repetitivos que le da una cualidad casi meditativa, es una acción tranquilizante por la sensación táctil del hilo alrededor de los dedos además del tacto de la pieza mientras crece y va tomando forma.



Figs. 74 y 75. Fotografía de Daniel Miller por Leon A. Borensztein y Daniel Miller, obra sin título ni fecha encontrados

Otro ejemplo curioso de repetición obsesiva de un símbolo es el de **William Lemming** (EEUU, ? - 1988), cuyo *Entorno de dianas* muestra la obsesión del autor con los círculos concéntricos. Pintó dianas en blanco, rojo y azul sobre contrachapado, cartón y paredes. Curiosamente solía colocar en el centro de estas dianas algún elemento cotidiano y doméstico, como tenedores. Se dice que un amigo le aconsejó una vez que se aplicara pequeños electrochoques caseros para mantenerse joven. Lemming siguió el consejo de su amigo al pie de la letra durante varios años, recibiendo seis descargas diarias. Murió en extrañas circunstancias en 1988 y en la actualidad el sitio se haya destruido.



Fig. 76. William Lemming, *Target Environment*, Georgia

A continuación dedicaremos un apartado al artista italiano Carlo Zinelli y observaremos sus repertorios de formas recurrentes.

## 5. CARLO ZINELLI, LA OBESESIÓN CON EL NÚMERO CUATRO

### Datos biográficos

Carlo Zinelli (Italia, 1916-1974) nació en un pequeño pueblo de agricultores cerca de la ciudad de Verona. Su padre era un hábil artesano, lo que podría explicar en parte la destreza manual de su hijo. Sin embargo, Carlo no llegó a trabajar en el negocio familiar donde ya se habían empleado algunos de sus hermanos. Como no había trabajo para todos, fue enviado a la edad de 9 años a trabajar para una familia de agricultores cuya casa estaba lejos de la suya. Sólo pasaba con su familia los fines de semana y vacaciones, realizando el camino entre ambas viviendas a pie. Lejos de molestarle, emprendía con deleite el largo paseo campo a través. Carlo se sentía estrechamente ligado a la naturaleza.



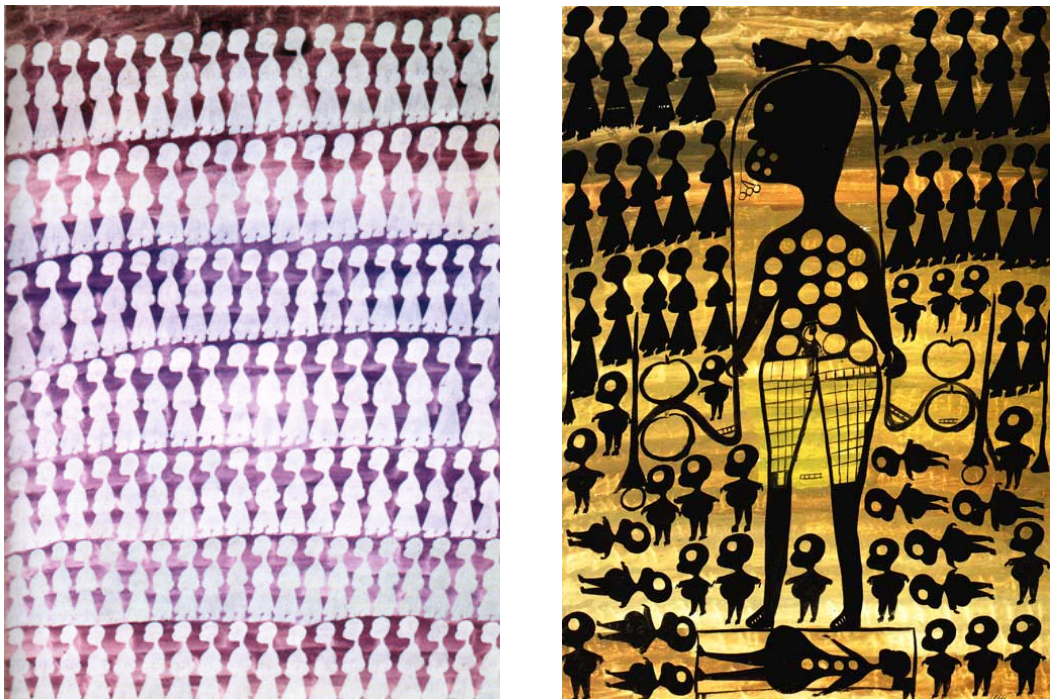
Fig. 77. Fotografía retratando a Carlo Zinelli



En esta época aún no había mostrado indicios de locura, tan sólo cierta preferencia por la soledad y la compañía de los animales. Se sabe que en la familia de su madre había algún caso relacionado con la enfermedad mental, de hecho uno de los hermanos de Carlo falleció en un hospital psiquiátrico donde le habían diagnosticado esquizofrenia.

Carlo se sintió escindido de su familia y, sobre todo de la vida del campo cuando a los 15 años se vio obligado a partir a la ciudad de Verona.

Allí trabajaría como carnicero para poder contribuir a la economía familiar. Ya por esta época disfrutaba dibujando. Realizaba tarjetas postales que enviaba a sus padres para así evadirse del contacto con la gente, que tan poco le gustaba.



Figs. 78 y 79. Carlo Zinelli, *Sin título* (1963) y *Figuras* (1964)

Sirvió en tres guerras y fue por esta época cuando comenzaron sus crisis. En el año 1941, en un estado de confusión y ansiedad provocado por las atrocidades que le circundaban, Carlo atacó a su capitán y fue expulsado del ejército tras ser examinado en el hospital militar.

A partir de entonces realizó frecuentes visitas de diversa duración al psiquiátrico. Allí le aplicaban electroshock e insulina. Su reclusión definitiva tuvo lugar en 1947 en el Hospital Psiquiátrico San Giacomo de Verona, donde permaneció hasta 1971.

Allí su vida transcurría entre el caos ruidoso de la locura y los malos olores del recinto. Un cruce de caminos con el escultor escocés Michael Noble le trajo un poco de luz bajo forma de un taller artístico. Un espacio al margen, sagrado, donde por un momento todo se silenciaba y los enfermos podían centrarse en la expresión plástica escapando del sinsentido de su vida cotidiana.



Fig. 80. Carlo Zinelli, *Barco*, (1963)

El encuentro sucedió como sigue, Noble estaba en Italia atendiendo asuntos amorosos con la condesa Borletti cuando escuchó hablar de un paciente psiquiátrico que había dibujado en las paredes de su compartimento con una piedra y un trozo de madera.

Intrigado por cómo sería la producción artística de un enfermo mental que traía de cabeza al personal “ensuciando” las paredes, decidió ir al psiquiátrico a conocerlo.

No sólo satisfizo su curiosidad sino que quedó fascinado por el talento del autor y decidió incentivar su trabajo y el de otros que como él mostraran inclinaciones artísticas. Pronto comprendió la importancia de que estos encontraran un espacio para trabajar y construyó un taller donde se les facilitaría papel, témperas y, quizás lo más importante, un lugar de sosiego para favorecer la creatividad.

En 1971 el Hospital San Giacomo cerró y Carlo fue trasladado a otro centro. Destrozado por la pérdida de su taller, dejó prácticamente de pintar. El nuevo hospital también cerró, y tras veinticuatro años de confinamiento, Carlo fue llevado a vivir con una familia. Murió en 1974 de tuberculosis.

### **La obra**

Carlo Zinelli creó casi 3000 obras durante su larga estancia en el Hospital San Giacomo de Verona. En ellas empleó los materiales que le facilitaban: témpera y papel que aprovechaba por los dos lados. También pintaba en cajetillas de tabaco o de cerillas. Sus composiciones se caracterizan por la repetición de ciertos símbolos y motivos con cambios de ángulo y escala. Rhodes (2002, p. 81) sugiere que su proceso creativo parte de la

ejecución de una gran figura central a la que acompañan figuras subsiguientes hasta cubrir el espacio en blanco.

En sus obras siempre encontramos figuras de perfil vagamente humanas “que nos recuerdan a E.T.” (Rexer, 2005, p. 87). Su interés por la naturaleza se refleja en la cantidad de animales que pueblan sus obras, en especial pájaros, perros o caballos.

Estas figuras se definen con un solo color, suelen estar “agujereadas” y por alguna razón las percibimos con reminiscencias tribales, con cierto poder lisérgico. Quizás nos recuerden a sombras chinescas representadas en una especie de teatrillo de cartón. O, como sugiere Maizels, (2003, p. 51) motivos textiles o pictogramas tribales. Giorgio Bedoni (2006, pp. 143-144) realiza un paralelismo entre ellas y las figuras apotropaicas que guardan el *Palacio Ideal* de Ferdinand Cheval.

¿Qué guardan las figuras de Carlo en su interior? Diamantes, estrellas y círculos. ¿Por qué todas las bestias y personas de Carlo parecen estar digiriendo tesoros?

Sus composiciones nos recuerdan al arte egipcio, tanto por su sentido narrativo en hileras como por el juego de escalas que escapa a la lógica de la perspectiva.



Fig. 81. # Representación egipcia de Nut (Diosa del Cielo) y a su hermano Geb (Dios de la Tierra)

Introdujo en sus composiciones párrafos y palabras ininteligibles. A menudo una insistente reiteración de su nombre. El contenido de estos escritos no es importante, su verdadero léxico está formado por imágenes, no por palabras.

Sus primeras obras son más caóticas, más fragmentarias que las últimas, donde se le siente más consciente del espacio y más determinado. Maizels (2003, p. 51) sugiere que las filas de personas de sus primeras obras son ecos de su experiencia en dormitorios abarrotados de gente.





Figs. 82 y 83. Carlo Zinelli, *Caballo y estrella* (1967) y *Sin título* (s. f.)



Fig. 84. Carlo Zinelli, *Figura roja con larga cola* (1967)

A partir de 1967 sus figuras alcanzan una libertad de formas que traslucen el gozo de la creación en una persona que ha pintado ya muchos años y que cuando se pone a ello entra en conexión total con su obra. Sabemos que pintaba sin interrupción, como si no quisiera perder el hilo de lo que estaba haciendo (Carpintero, 2004, p.89).

Carlo maneja los pinceles sin miedo, con gesto decidido, dejándose maravillar por lo que surge. Experimentando con las formas y la materia pictórica. Así en *Figura roja con larga cola* se aprecia el “hallazgo” en la cola del animal de una espiral que dibuja con un objeto puntiagudo en la témpera aún húmeda, quizás con el extremo opuesto del pincel.



Fig. 85. Carlo Zinelli, *Caballos y sombreros de soldados alpinos rojos y negros* (1967)

También por esta época de soltura creativa aparecen los *Soldados alpinos*, personajes de prominente nariz y gran sombrero que, a diferencia de sus otros personajes, suelen ser opacos. También lo son los Curas, los curas no tienen agujeros, quizás se los tapa la sotana.

De vez en cuando, no muy a menudo, se ven las jaulas de los pájaros. Hay que señalar que Carlo no sólo vivió el estigma de la locura, otro episodio traumático en su vida fue la separación de la naturaleza. Había disfrutado de los pájaros en libertad hasta que se vio obligado a abandonar el campo para trabajar como carnicero en la ciudad. Más adelante veremos la interpretación de la presencia del pájaro como símbolo erótico más que de libertad/espiritualidad. Quizás se encuentre aquí una confluencia de ambas asociaciones en un mismo símbolo. En la obra de Wölflí el pájaro también es un

símbolo de excepción. Pájaros que se simplifican al punto de perder lo más esencial: las alas. Esto no sucede en las representaciones de Carlo, cuyos pájaros siempre tienen alas, ya sea plegadas o abiertas.



Figs. 86 y 87. Carlo Zinelli, *Pájaro negro y fondo de curas sobre amarillo* (s.f.) y *Bailarinas negras sobre fondo amarillo* (1963)



## El personaje

El psiquiatra Vittorino Andreoli retrata a Carlo como un personaje tan irreverente como inofensivo. Andreoli tuvo la oportunidad de acompañar a Carlo durante varios años en el taller donde pintaba y tuvo con él cierta intimidad, pues los fines de semana compartían paseos, visitas a museos, etc.

Él es el responsable de dar a conocer a Carlo en los círculos del *art brut*. La amistad que surgió entre ellos permitió que Dubuffet aceptara a Andreoli como camarada pasando por alto su vínculo con la psiquiatría, que el artista tanto detestaba.

Andreoli nos cuenta algunas anécdotas que sirven para hacernos una idea de la singularidad de Zinelli. Entre ellas, una ocasión en que le vio comer unos insectos que marchaban por el tronco de un árbol. “Carlo tenía una relación extraordinaria con la naturaleza. Él mismo era una criatura de la naturaleza, no de la sociedad.” (Carlo, a mad painter, 1996, p. 19) y también nos habla de sus peculiares cánticos, gritos o danzas, sobre todo cuando algo le ponía nervioso (Ibid., p.20).

La sexualidad tiene una velada e importante presencia en la obra de Carlo. El omnipresente pájaro es interpretado por Andreoli como metáfora del pene. Ya comentamos antes esta misma asociación en la obra de Wölflí. A propósito de ella, Colin Rhodes (2002, p.75) señala la semejanza entre la palabra alemana *vogel* (pájaro) y el término que en argot describe la relación sexual: *vögeln*.

A medida que Carlo madura como artista, la alusión al sexo se hace menos explícita. Sus primeras pinturas sí recogían escenas literales de coito, que poco a poco van desapareciendo. Andreoli considera que el impulso sexual se halla sublimado en toda su obra (Carlo, a mad painter, 1996, pp. 25-30) y que en ella se encuentra una inquietante identificación entre lo religioso y lo erótico. Observa, entre otras cosas, que la cruz cristiana se halla continuamente asociada al pájaro.

La religión tuvo un papel importante en las dos grandes etapas de su vida, durante su infancia (en el pequeño pueblo donde vivían había una imponente iglesia desproporcionada para las dimensiones de la comunidad) y durante su estancia en el psiquiátrico, donde contaban con una iglesia en la que sólo podían comulgar los pacientes que se habían comportado correctamente.

El conjunto de su iconografía está fuertemente influido por imágenes de la Italia de Penguerra. Bedoni (2006, p. 140) nos advierte que para Carlo Zinelli el mar o el río, tan frecuentemente representado, no es un símbolo luminoso o melancólico, sino del “transporte de mulas y cazadores alpinos, de soldados estilizados suspendidos inertes en

sus paracaídas". Para Bedoni, Carlo representa en su obra su personal Guernica: guerra y locura. Un universo poblado de figuras oscuras y siniestras como las que viera en la guerra de España.

Sus danzas, similares a rituales eróticos, traslucían impulsos homosexuales inconscientes (Carlo, a mad painter, 1996, p. 20) y, en opinión de Andreoli, a menudo representa escenas homosexuales en sus pinturas. También procedía a un extraño ritual en la defecación, enterrando o coleccionando sus heces, que a veces llevaba en los bolsillos, siempre rebosantes de los objetos más extraños: cajetillas de tabaco vacías, piedras de formas sugerentes, un gorrión muerto, un dibujo doblado... También solía llevar una gorra con todo tipo de cosas adheridas.

Todo apunta a que a pesar de su tendencia al aislamiento, Carlo necesitaba expresarse y lo hacía de varias maneras. Con su atuendo, con la expresión corporal, la expresión plástica, e incluso con sus extraños intentos de comunicación oral más cercanos a la música que al lenguaje. Era imposible dialogar con él porque su discurso estaba completamente desestructurado y fundido con su pasión por la música. Entre fragmentos de palabras y neologismos, Carlo insertaba estrofas de canciones populares y de ópera. Había algunas palabras y frases que sí podían diferenciarse y que repetía con frecuencia, como por ejemplo "el fin del mundo" (Azzola, 1999-2000, p. 25).

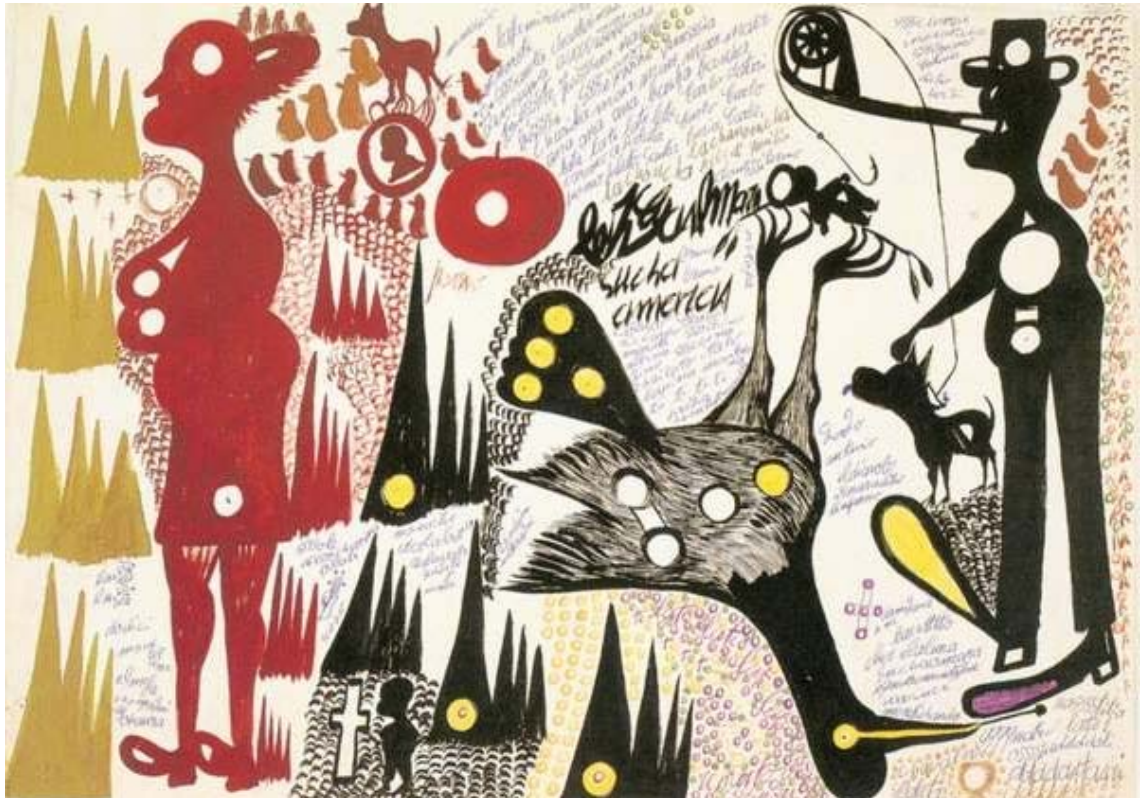


Fig. 88. Carlo Zinelli, sin título ni fecha encontrados



Comentario sobre una de las obras



Fig. 89. Carlo Zinelli, *Cuatro barcas solapadas con curas sobre fondo verde* (1962).  
50 x 35 cm témpera sobre papel.

¡Qué difícil mirar sólo una obra de Carlo!

Hubo que rechazar las sugerentes imágenes y no menos evocadores títulos *Pájaro en fondo de curas*, *Relojes en fondo de curas* para quedarnos con una de las obras en la que también hay muchos curas, muchos más curas que mujeres desde luego ¿por qué?

También hemos renunciado al color amarillo, uno de los colores que más utiliza, y a otras presencias insistentes: los pájaros (representados con 3 círculos en su estómago, cuatro cuadrados en la cabeza), pájaros que a veces portan personas en su interior; y a los otros animales fundamentales: perros y caballos. Y a las jeringuillas, las cruces, la tipografía y los soldados alpinos.

*Cuatro barcas solapadas con curas sobre fondo verde* es una enigmática pieza donde el papel protagonista lo desempeñan cuatro barcas agujereadas con círculos. Tienen el mismo tamaño y se hallan dominadas por el número cuatro.

Cuatro barcas son, cuatro agujeros tienen, cuatro curas portan, cuatro extraños individuos se alinean al margen de la escena.

“Espectadores” y “viajeros” se agrupan en cuartetos, cuatro animales reposan, como a la orilla del mar, en la parte baja del cuadro. Mientras, una balconada de varios niveles permite a otros individuos contemplar la escena principal desde la región derecha, pegaditos al borde del papel.

Es probablemente mucho forzar las cosas pero no puedo resistirme a reproducir aquí una cita de Jung sobre el arquetipo de la cuaternidad, tan presente en la obra de Zinnelli.

El cuatro, en tanto que plural mínimo, representa el estado pluralista de la persona que no ha alcanzado la unidad interior, el estado de la falta de libertad, de la falta de unión consigo mismo, de la ruina, del desgarramiento en direcciones diferentes, una situación dolorosa, irredenta, que desea la unión, la reconciliación, la redención, la curación, es decir, ser un todo. (Jung, 2006, p. 197).

El cuatro o el cuadrado simboliza lo completo, por lo que Jung lo considera afín al círculo o mandala, que representa la perfección. El círculo es indiscutiblemente el elemento gráfico que articula todas las composiciones de Carlo. Aparece recortando figuras y objetos, es decir en negativo, y aparece también en positivo o vacío como un anillo.

Siempre presentes, los círculos componen e integran los elementos. La obra de Carlo es musical si atendemos a la importancia que en ella tiene el ritmo:

Persona, persona, persona, persona, pájaro, pájaro, persona, pájaro, pájaro, pájaro, pájaro. Círculo, cuatro círculos dentro de persona, cuatro círculos dentro de pájaro, barca, círculos, barca, círculos, letras, blablablabla, Carlo, Carlo, Carlo, Carlo, persona, persona, persona, persona.

Antes hemos mencionado esa especie de balcones pintados con otros colores en la parte derecha de la obra. Hemos observado que el trazado de pequeñas personas en el borde el

papel es frecuente en sus primeros trabajos, de mayor inestabilidad. En otras obras de 1960 vemos de nuevo esta ubicación atípica de personajes en el espacio pictórico.



Fig. 90. Carlo Zinelli, *Serie de nidos amarillos y pájaros* (1960)

En el caso de la pieza que nos ocupa, nuestra percepción busca ver la obra como una totalidad e identifica como espectadores a las personas de la derecha pero lo cierto es que esto es improbable. Las composiciones de Carlo rompen continuamente las direcciones, en ellas se yuxtapone lo vertical con lo horizontal, lo diagonal y las formas orgánicas. Su creatividad expansiva le lleva a pintar el papel por las dos caras<sup>4</sup>, no podemos determinar factores de continuidad dentro de una misma obra puesto que ni siquiera sabemos dónde está el límite de la misma.

Nada hemos comentado de las flechas y otros símbolos gráficos elementales que integran la pintura *Cuatro barcas solapadas con curas sobre fondo verde*. Tanto las “cerillas” (parte superior izquierda, junto a círculos) como las flechas son interpretadas por Andreoli (Carlo, a mad painter, 1996, p. 28) como elemento de sustitución del pene.

Tampoco hemos dedicado gran atención a la barca. Ésta aparece con frecuencia en sus obras, a veces totalmente aislada, aunque le gusta portar “Aes”. No se nos escapa que la barca es un símbolo utilizado por la Iglesia para el concepto de salvación, ni que en barca se cruza la Laguna Estigia para llegar al Reino de los Muertos.

---

<sup>4</sup> Como se pudo comprobar en la exposición de sus obras con ocasión del Congreso Internacional de Psiquiatría en Madrid en 1998.





Figs. 91 y 92. Carlo Zinelli, *Cuatro barcas rojas y fondo amarillo* (1962) y *Pájaro negro y barca sobre fondo rosa* (1965)

La barca siempre es peligrosa. Es el punto de partida de un viaje solitario e incierto, pues estamos a la deriva, a merced de las aguas y el destino. Siempre en movimiento hasta desaparecer. La más curiosa historia a contraponer frente a la de Carlo es la de la barca como *Stultifera navis*.

En el primer capítulo de “Historia de la locura en la época clásica” Foucault se adentra en este mito renacentista de un barco que transportaba a los locos expulsados de las ciudades. Así los dementes, abandonados a la deriva, viajaban hacia su purificación por las aguas o al infierno, poco importaba. Parece ser que sí existió un barco de locos real, el *Narrenschiff* que transportaba a los enfermos mentales lejos de las murallas que protegían la cordura.

Por una parte, prácticamente posee una eficacia indiscutible; confiar el loco a los marineros es evitar, seguramente, que el insensato merodee indefinidamente bajo los muros de la ciudad, asegurarse de que irá lejos y volverlo prisionero de su misma partida. Pero a todo esto el agua agrega la masa oscura de sus propios valores; ella lo lleva, pero hace algo más, lo purifica; además, la navegación libra al hombre a la incertidumbre de su suerte; cada uno queda entregado a su propio destino, pues cada viaje es, potencialmente, el último. Hacia el otro mundo es adonde parte el loco en su loca barquilla; es del otro mundo de donde viene cuando desembarca. La navegación del loco es, a la vez, distribución rigurosa y tránsito absoluto. (Foucault 1967, p. 25)

## 6. CONCLUSIONES

### Más allá de la innovación

La Repetición es la afirmación del Ser y del Tiempo... la repetición requiere la fuerza del alma para habérselas con el tiempo, día tras día, en un proceso acumulativo de crecimiento y desarrollo personal. Caputo (1995) citado por Rivers (2004, p. 44)

Quitemos al arte la vestidura de innovación con la que ha estado coqueteando y que finalmente triunfó con las Vanguardias del s.XX hasta nuestros días. Sin ese corsé, el arte aparece libre de linealidad, como compañero del ser humano, camarada de miserias y celebraciones, siempre las mismas y diferentes.



Así mirado, el arte muestra la relación significativa entre creación y repetición, de la humanidad en conjunto y de cada experiencia individual.

Podemos hacernos la pregunta a la inversa ¿qué es lo que no se repite en la obra de un autor? Las anécdotas, las ocurrencias, los regalos del azar. De este modo lo significativo y esencial (lo repetido) es refrescado por lo inesperado (lo diferente). Como en un romance imposible, la entropía corteja al principio de constancia de Freud, o viceversa.

Pereña señala el principio de constancia de Freud, como “función secundaria impuesta por la necesidad de la vida”. Y señala “la tendencia originaria del sistema neuronal es la inercia, el nivel cero, la evacuación total de la excitación”. El principio de constancia sería el intento de trasladar la homeostasis, como regulación de la constancia fisiológica del flujo sanguíneo, la temperatura, etc. (López Fdez. Cao, 2006, p. 20)

Podría pensarse que tanto la inercia como la entropía son tendencias naturales cuya pugna rige la estabilidad y el movimiento necesarios para la vida. La repetición, en cualquier caso, es una utopía que aspira a lo idéntico sin conseguirlo. La repetición siempre sucede en dos momentos diferentes, no puede ser simultánea por lo tanto es siempre diferente.

Del otro lado, del lado de la creatividad como facultad de hacer surgir algo de la nada, se encuentra el tan alabado concepto de *inspiración* entendido como un intento de contactar con *lo nuevo* o irrevelado. Como si *lo nuevo* fuera un espíritu al que se puede invocar y cuya manifestación se desea, aunque escapa a nuestra voluntad.

Partiendo de la ausencia de inspiración como la nada creativa o repetición, resulta curioso que el estado de inspiración sea en cierto modo un estado alterado de conciencia cercano por lo tanto al ritual, al automatismo, al trance... marcados todos ellos por la repetición. Al final los conceptos opuestos se juntan en algún punto. Kleiman (1997, p. 71) ya ligó ambos términos, definiendo el automatismo como la sistematización de la inspiración.

Entendemos la repetición como parte fundamental del arte. Incluso su negación desesperada pone de manifiesto su importancia.

Las creaciones que estudiamos, espontáneas y obsesivas, dejan al desnudo esta necesidad humana de repetir. Repetir conductas, generar monotonías, hábitos, rituales...

El artista pinta para entenderse, para entender el mundo, para entenderse en el mundo, o para constatar y expresar su no comprensión, el abismo insondable de la ininteligibilidad de sí y del mundo, para marcar la diferencia entre sí mismo y el otro, la irreductibilidad del ser frente al otro. Para hablar del fracaso de la identidad y la falacia de la identificación, para hablar, para no hablar cuando el lenguaje no tiene ya nada que decir. (López Fdez. Cao, 2006, p. 19)

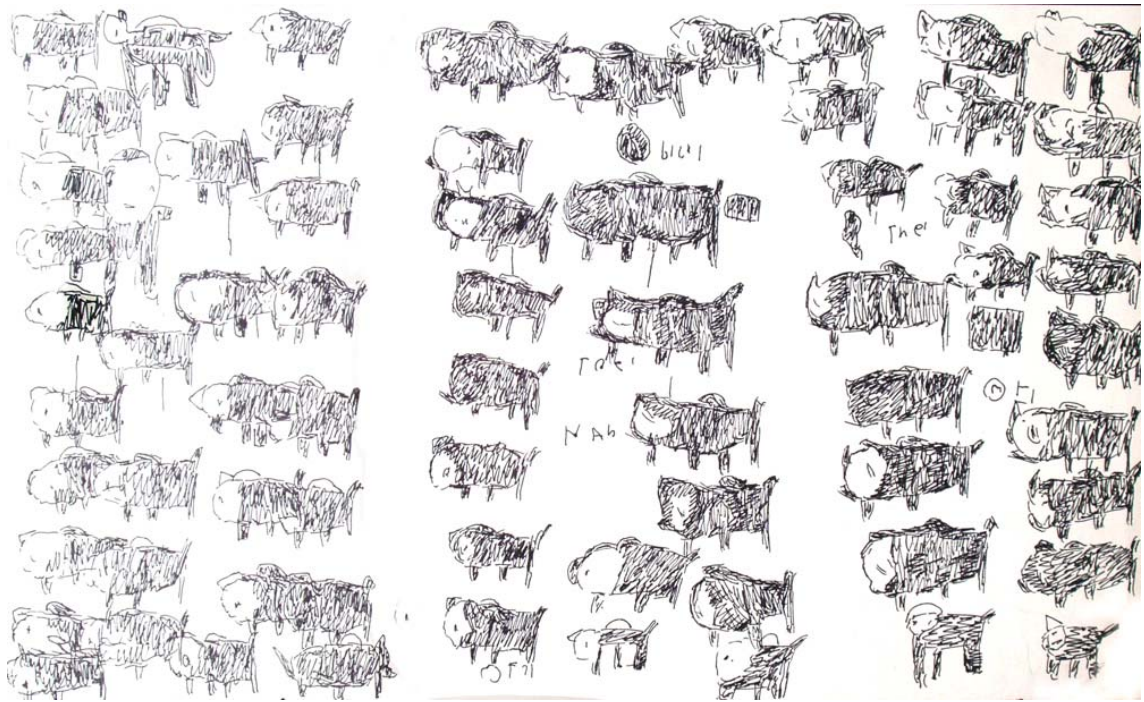


Fig. 93. Donald Mitchell *Sin título* (2001)

### Repetición de un símbolo y de un patrón

Queremos reflexionar aquí sobre la separación que hemos realizado para estudiar la repetición en el arte *outsider* entre la reiteración de un símbolo y de un patrón.

Un símbolo es una *cosa* mientras que un patrón es un *gesto*. El primero implica una obsesión que se materializa en una forma fetiche que se asienta en las sucesivas reproducciones. Cada una de sus innumerables réplicas la confirman en su unidad como si ése fuese el camino de comunicarse con ella.

En la serie de trabajos del *art brut*, es la repetición quien designa el fetiche, fantasma errante entre el arte primitivo y la psicopatología (...) la imagen permanece la misma en la diversidad de sus apariciones, invariable ante las pequeñas variaciones que la animan. (...) el fetiche es una imagen sin modelo que no quiere saber nada de las circunstancias de que proviene, de los problemas y turbulencias del alma que la han visto nacer. (...) a lo largo de los días, la repetición insaciable parece agotar la sustancia y reducirlo poco a poco a un signo. En este momento el fetiche se encuentra cerca del estereotipo, esa forma vacía, que ha abandonado su sentido. (abcd, une collection d'Art Brut, 2000, p. 320).

Reiterar un gesto es para empezar kinestésico. Los patrones no significan nada o al menos no como elementos aislados, son la huella de un movimiento, son un *medium* para conseguir la inspiración, el trance o para encauzar el trabajo, mientras que el símbolo sí es un fin en sí mismo.

Se sabe que Madge Gill compraba 100 hojas de cartulinas y procedía a llenarlas dibujo tras dibujo como si le urgiera termina el lote (Cardinal, 2006, p. 21). Silvia Aguirre (2002) cita a Freud en *Más allá del principio de placer* cuando afirma que “la compulsión de repetición resulta más original, más elemental, más pulsional que el principio de placer que ella destrona.” Así pareciera en el caso de algunos artistas, algo tan inevitable que ritma el transcurso de su vida cotidiana, capaz de hacerles olvidar las prioridades sociales e incluso trascender la fatiga y el hambre. Según Kleiman (1997, p. 65), lo que realmente mueve la creación artística es la satisfacción del deseo o la compulsión de repetición dictada por ese *Más allá del principio de placer*.

Los autores de quienes hemos hablado generan repeticiones a diferentes niveles, en algunos es anecdótica o se ve alentada en el contexto de un taller creativo (Scott, Mitchell) y en otros casos es obsesiva de *motu proprio* (Wölflí, Carlo)

A veces lo que se repite es una completa alegoría, como el encuentro de San Adolf con la serpiente que es revisado una y otra vez en los dibujos de Adolf Wölflí o el caso de **Oskar Voll** (Alemania, 1876-a partir de 1935), empeñado en reproducir la misma escena nocturna como si fueran secuencias de una película.

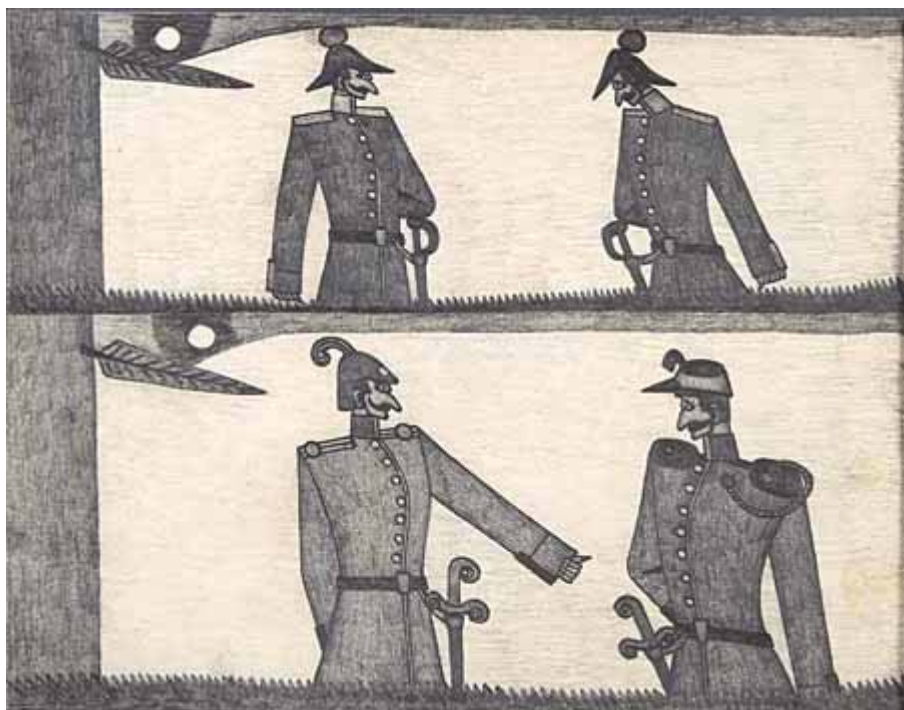


Fig. 94. Oskar Voll. *Número de caracteres* (s.f.)

### Repetición, estereotipia y estilo

En el preámbulo comentábamos que la repetición puede estar del lado de la vida o del lado de la muerte. Con esta dicotomía nos referíamos a la fertilidad creativa y el contacto con la inspiración frente al estancamiento y el manierismo: el estereotipo. El estereotipo es una verdad a medias, generalizadora, que aceptamos de común acuerdo y reproducimos de manera gregaria. Nuestra necesidad de orden nos empuja a veces a adoptar estereotipos, pero no dar nada por sentado es la base de la creatividad.

Según esto, la estereotipia es el lado *anticreativo* de la repetición, ya que recurre a formas “acordadas” y no inventa nuevas. Sin embargo hay una manera de entender el estereotipo que no es negativa en arte. En arte se consideran pobres los estereotipos que son comunes a todos, pero los estereotipos personales pueden ser interesantes como parte del léxico único e irrepetible de un autor. Podemos aún ir más lejos y afirmar que los estereotipos comunes a todos también pueden dar lugar a juegos creativos interesantes. La novedad (o creatividad) en la estereotipia se introduce con pequeñas alteraciones en el ritmo de la repetición. El lenguaje de la publicidad juega mucho con esto, como advirtió Arieti (1993, p. 179). “La estereotipia o cualquier tipo de repetición o ritmo puede ser utilizado en el arte más elevado, en forma puramente decorativa u ornamental, o en la publicidad moderna.”

Resulta sorprendente cómo define la RAE la estereotipia: “Repetición involuntaria e intempestiva de un gesto, acción o palabra, que ocurre sobre todo en ciertos dementes” porque esta definición parece más cerca de los estereotipos personales que de los comunes y porque se la considera casi una patología.

En el arte *outsider* esa repetición involuntaria ya sea de un gesto o de un símbolo se lleva a veces al paroxismo y su contemplación es toparnos de bruces con la intensidad de una realidad que sólo es accesible al autor. El enigma nos envuelve y quedamos fascinados. Cuando vemos la colección de crisálidas de Judith Scott producto de envolver sin cesar todo tipo de objetos durante años entendemos que nunca comprenderemos su búsqueda. Lo mismo sucede con las filas de humanoides de Donald Mitchell o con los repertorios de formas de Carlo, agrupados de cuatro en cuatro.

Este “no poder hacer otra cosa que repetir” termina creando el estilo del autor, que aparece de forma involuntaria. En el arte consciente de sí mismo este proceso de asentamiento de un estilo se vuelve más complejo. Todo artista se enfrenta a la problemática de no estancarse y comenzar a repetir una fórmula que le ha resultado exitosa. Por otro lado a un artista que comienza, a menudo se le acusa de no tener un estilo



bien definido y reconocible, de dar palos de ciego. Encontrar el punto justo y presentar una trayectoria unitaria sin autoplagiarse puede parecer difícil, sin embargo, el conflicto se disuelve por sí solo cuando en el trabajo hay una investigación sincera.

*Outsiders* o no, conscientes o no de la imagen que proyecta su proceso y trayectoria creativa, todos los artistas emprenden ese viaje del estereotipo al estilo. Al fin y al cabo, reconocemos el estilo de un autor por lo que en sus obras hay de repetido.

La estereotipia puede provocar un ritmo interesante cuando se reitera una forma “original” es decir, personal del autor, como en el caso de la obra de Carlo Zinelli.

Las obras de Carlo se reconocen al primer golpe de vista. En su obra la repetición es poderosa porque crea un ritmo, y es ese ritmo el que permite llamar la atención sobre las pequeñas variaciones que pueden introducirse. Carlo Zinelli es un ejemplo del efecto mágico de la repetición y su culminación en un estilo.



Figs. 95 y 96. Carlo Zinelli, obras sin título ni fecha encontrados.

## 7. BIBLIOGRAFÍA CITADA

AGUIRRE, S. (2002) *La voluntad de comenzar de cero: Nietzsche, Freud, Lacan*. Recuperado el 2 de mayo de 2007 en [www.elclubdeanalistas.com.ar/saguir.htm](http://www.elclubdeanalistas.com.ar/saguir.htm)

ANTMANN, M. Y TRAPERO, G. (febrero, 2003) *La repetición en el arte*. Recuperado el 17 de junio de 2009 en <http://www.elsigma.com/site/detalle.asp?IdContenido=2917>

ARIETI, S. (1993). *La creatividad. La síntesis mágica*. México D.F.: Editorial Fondo de Cultura Económica.

AZZOLA, M. (Invierno 1999-2000) Writing in Painting, Recitar Cantando. *Raw Vision* (29).

BEDONI, G. (2006) La vie est ailleurs. Carlo Zinelli et les mondes visionnaires. En B. Tosatti, *Beautés insensées. Figures, histoires et maîtres de l'art irrégulier*. (pp. 139-145). Milán: Skira.

CARDINAL, R. (2006) Mundos de dentro. En R. Cardinal, J. Elkins, A. González y J. Thomson, *Mundos interiores al descubierto* (pp. 15-27). Madrid: Fundación La Caixa.

CARPINTERO ZENDEJAS, L. A. (2004) *Uso De Materiales No Tradicionales En El Proceso Creativo Artístico: Aplicaciones a La Enseñanza*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, España.

CATÁLOGO (1993): *Visiones Paralelas. Artistas modernos y arte marginal*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía.

CORULLÓN PAREDES, S. (junio 2006) *La repetición en Deleuze y Freud*. Recuperado el 17 de junio de 2009 en <http://www.lacavernadeplaton.com/articulosbis/deleuyfreud1.htm>

CREATIVE GROWTH ART CENTER (2004) *One is Adam One is Superman. The outsider artists of creative growth*. Hong Kong: Chronicle Books LLC.

CSIKSZENTMIHALYI, M. (1998) *Creatividad. El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*. Barcelona: Paidós.

FONT, D. (8 de enero de 2004) Eco-sistema. *El País*. Recuperado el 24 de octubre de 2004 en [http://www.elpais.com/articulo/cataluna/Eco-sistema/elpepiatcat/20040108elpcat\\_3/Tes/>](http://www.elpais.com/articulo/cataluna/Eco-sistema/elpepiatcat/20040108elpcat_3/Tes/>)

FOUCAULT, M. (1967) *Historia de la locura en la época clásica*. México: Fondo de cultura económica.



- GONZÁLEZ FALCÓN, I. (2004) Arteterapia y Salud Mental; Locura y Arte. En M. A. López Fernández-Santos, M. P. Dominguez Toscano, *Arteterapia: Principios y Ámbitos de Aplicación* (pp. 87-107) Sevilla: Junta Andalucía.
- HUMPHREY, N. (2004) Aprender Soñando. En E. Punset, *Cara a cara con la vida, la mente y el universo* (pp. 203-213). Barcelona: Ediciones Destino.
- JUNG, C.G. (2006). *Obra Completa. Volumen I6. La práctica de la psicoterapia. XIII. La psicología de la transferencia*. Madrid: Editorial Trotta.
- KARLINS, N. F. (24 enero 2001) Special Edition: Outsider Art. *Artnet*. Recuperado el 2 de Julio en <http://www.artnet.com/Magazine/reviews/karlins/karlins1-24-01.asp>
- KLEIMAN, J. (1997) *Automatismo y creatividad*. Santiago de Compostela: Colección Master: Monografía de creatividad aplicada.
- LEWALLE, G. (2004) *Le chamanisme et l'Art Brut*. Recuperado el 25 de mayo de 2009 en <http://artraw.net/domaines-de-reflexions-sur-le-chamanisme-et-lart-brut/>
- LÓPEZ FDEZ. CAO, M. (Abril, 2006) ¿Nos hace la creación aptos para la vida? Apuntes sobre la repetición, la novedad y la identidad en arteterapia. *Encuentros con la expresión*, (1) 18-22.
- MAIZELS, J. (1996) *Raw Creation. Outsider Art and Beyond*. Hong Kong: Phaidon Press.
- MÉLICH, J.-C. (2004) *Antropología simbólica y acción educativa*. Barcelona: Paidós.
- NIETSCHE, F. (1996) *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza editorial.
- PEIRY, L. (2001) *Art Brut. The Origins of Outsider Art*. París: Flammarion.
- PETULLO, A., J. y M. MURRELL, K. (2004) *Scottie Wilson: Peddler Turned Painter*. Milwaukee: Petullo Publishing.
- RAMÍREZ, J.A. (2003) David Nebreda: sacrificio y resurrección. En *Corpus solus* 79-94. Madrid: Siruela.
- REXER, L. (2005) *How to look at outsider art*. Singapur: Harry N. Abrams, Inc.
- RHODES, C. (2002) *Outsider Art, alternativas espontáneas*. Singapur: Thames and Hudson.
- RIVERS, C. (2004) *Donald Mitchell: Right Here, Right Now*. Oakland: CGAC.

RODRIGUES, J. Y TROLL, G (2004) Imagen del cuerpo. En *L'art-thérapie. Pratiques, techniques et concepts, Manuel alphabétique* (pp. 189-193). París: Ellébore.

THÉVOZ, M. (1982) Edmund Monsiel , Samuel Daiber et Thérèse Bonnelalbay. *Art Brut* (11).

TRAYER TORRAS, F. (19 de Junio de 2007) *La nodriza de las hadas y el rey carmesí*. Recuperado el 24 de octubre de 2008 en <http://carmesi.wordpress.com/2007/06/19/musica-y-fractalidad>

XWORLD CONGRESO OF PSYCHIATRY. *Carlo, a mad painter* (1996). Venecia: Marsilio Editori.

WERTKIN, G. C. (Ed.) (2004) *Encyclopedia of American folk art*. Londres: Taylor & Francis.

## 7. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

ANDREOLI, V. (1977) *Carlo. La comunicación no verbal de un esquizofrénico*. Suiza: Sandoz.

DECHARME, B. (Director). (2001). *Alexandre Lobanov* [documental]. Praga: abcd.

DELEUZE, G. (1988). *Diferencia y Repetición*. Madrid: Júcar.

FOL, C. (Otoño, 2007) More than obsession. *Raw Vision*, (60). 32-39.

FREUD, S. (1980) Recuerdo, repetición y elaboración. En S. Freud, *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, Tomo XII.

HERNÁNDEZ MERINO, A. M<sup>a</sup> (2000) *De la pintura psicopatológica al arte como terapia en España (1917-1986)*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, España.

HERNÁNDEZ MERINO, A. y PIQUERAS, N. (eds.) (2009) *Pinacoteca psiquiátrica en España. 1917-1990*. Valencia: Universitat de València.

LINK, D. (julio-septiembre 1992) Borges, él mismo. En F. Grande (Dir.) *Homenaje a Jorge Luis Borges. Cuadernos hispanoamericanos 505/507* (pp. 183-195). Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana.

MAIZELS. J. (ed.) (2009) *Outsider Art Sourcebook*. Herts: Raw Vision.

MANDELBROT, B. (1982) *Fractal Geometry of Nature*. San Francisco: Freeman.

MARTÍN, J. (ed.) (2008) *Outsider. Arte fuera de serie*. Madrid: Eneida.

- MARZOLF, H. (1990) *Scottie Wilson: The Canadian Drawings*. Regina, Saskatchewan: Dunlop Art Gallery.
- MELLY, G. (1986) *It's All Writ Out for You: The Life and Work of Scottie Wilson*. London: Thames and Hudson Ltd.
- NABER, D. y THOMASHOFF, H.-O. (1999) *Psyche & kunst*. Verlag: Schattauer.
- PANERO, L.M., RÖSKE, T (y cols.) (2007) *Outsider, un arte interno*. Madrid: Eneida.
- PESCI, F. (2000) Carlo pittore. Questioni tecniche e stilistiche. En V. Andreoli y S. Marinelli, *Carlo Zinelli. Catálogo generale*. Venecia: Marsilio.
- PETULLO, A. (2001) *Self-Taught and Outsider Art: The Anthony Petullo Collection*. Illinois: University of Illinois Press.
- THÉVOZ, M. (1981) *Gaston Teuscher. Exhibition Gaston Teuscher*. Lausana: Collection de l'Art Brut.

---

## Capítulo 2

# Arte mediúmnico y visionario

1. Preámbulo / 2. Visionarios y arte en estados alterados de conciencia / 3. Auguste Lesage, pintura espiritual / 4. Conclusiones / 5. Bibliografía citada / 6. Bibliografía consultada

---

## 1. PREÁMBULO

Nacido, criado, educado, en un medio y una cultura únicamente “verbal” yo pinto para descondicionarme. Henri Michaux (1993).

El espiritismo es una práctica ritualizada de comunicación con los muertos a través de médiums. Apareció a mediados del siglo XIX, y en seguida se puso de moda en toda Europa y en Estados Unidos. Entre sus primeros adeptos se encuentran los franceses Victor Hugo (1802-1885), Victorien Sardou (1831-1908) y el grabador Ferdinand Desmoulin (1859-1914). Éste último dibujaba rostros realistas, considerablemente bien encajados aun portando una bolsa en la cabeza.

Antes de la emergencia de la escritura automática de los surrealistas, tienen lugar algunas experiencias aisladas que relacionan los estados alterados de conciencia con el trabajo creativo. Un ejemplo es el del escritor de teatro sueco August Strindberg (Estocolmo, 1849 – 1912) que hacia 1890 viró su interés literario a la creación plástica y fotográfica. En un ensayo de 1894 titulado *El azar en la creación artística* describe los métodos que emplea para cumplir su deseo de “imitar (...) el modo en que la naturaleza crea”. Su texto, de tintes proféticos, preconiza las técnicas automáticas del s. XX. Su metodología consistía principalmente en comenzar a expresarse más o menos al azar confiando en el deseo inherente de la naturaleza por adoptar formas y dejar después que la imagen pictórica surgiera de la pintura por sí misma.

El arte mediúmnico como tal vive su época dorada en torno a 1922, momento de los grandes discursos hipnóticos de Robert Desnos (Francia, 1900-1945), días de Rose Séavy (pseudónimo de Marcel Duchamp) y de los dibujos y escritos realizados en trance por Hélène Smith (Francia, 1861 – 1929 ó 1932), Madame Fondrillon y Léon Petitjean en el marco del movimiento surrealista.

Cuando los surrealistas se interesan por el espiritismo, éste ya no está de moda. Lo rescatan del olvido y a cambio, éste contribuye a salvar a la escritura automática de la crisis en que

comenzaba a sumirse. A esa época alucinada llamada por André Breton *Entrada de los médiums* se la conoce más comúnmente como *Época de los sueños*.

Se piensa que la primera reivindicación pública sería del arte mediúmnico llega precisamente de la mano de André Breton (Francia, 1896 - 1966) en 1933. Se trata del número 3-4 de la revista *Minotauro* y se titula *Le Message automatique, étude sur l'œuvre plastique des médiums*<sup>1</sup>. Sin embargo, existe un estudio precedente que data de 1913. Se titula *Dejiny puvod a ucel kreseb mediijních vubec a v Cechách zvláste*<sup>2</sup> y fue escrito por el checo Stana J. Belohradsky que organizó también una exposición de creaciones mediúmnicas en 1908. También existe un pequeño libro ilustrado de 1914, cuyo autor es Hans Freikman y que se titula *Mediumnistische Kunst*<sup>3</sup>. Hans Prinzhorn lo conoció y calificó de *insuficiente*.

En el artículo antes citado de Breton, éste nos presenta las obras de Catherine-Elise Müller, más conocida como Hélène Smith, quien desde niña sufría alucinaciones que posteriormente se convirtieron en sesiones de espiritismo. Ya Victor Hugo, antes que los surrealistas, había seguido con interés las experiencias de esta mujer que revelaba aptitudes sorprendentes para comunicarse con los espíritus que, según ella, dirigían su mano. Bajo el influjo de Leopold y posteriormente de Cagliostro realizó dibujos de paisajes, figuras humanas y animales de Marte. Ella misma solía convertirse en María Antonieta, en una princesa india del s.XV llamada Sinandini o en un viajero cósmico de Marte. Durante estas sesiones recibía revelaciones en “árabe”, “marciano” y “supramarciano”. Su estilo nos recuerda un poco al del Aduanero Rousseau y se sabe que a partir de 1900 recibió clases de pintura.

El interés de los surrealistas por los estados alterados de conciencia proviene del deseo de combatir la cultura establecida. Se podría decir que, como observa Arieti (1993), ellos ya presienten que ésta frena la espontaneidad, predisponiendo a los individuos a generar siempre el mismo tipo de asociaciones entre el material psíquico del que se sirve la creatividad. Se encuentran influidos por Sigmund Freud, que intentó recuperar la espontaneidad para la terapia por medio de la asociación libre. Técnica que se convertiría en un recurso fundamental para los surrealistas y los dadaístas.

Los surrealistas veneraban la espontaneidad porque conducía a la originalidad. Sólo la espontaneidad, pensaban, podía salvarlos de repetir una y otra vez el mismo proceso que produce un tipo de creatividad estancada y que, por tanto, se cuestiona a sí misma.

---

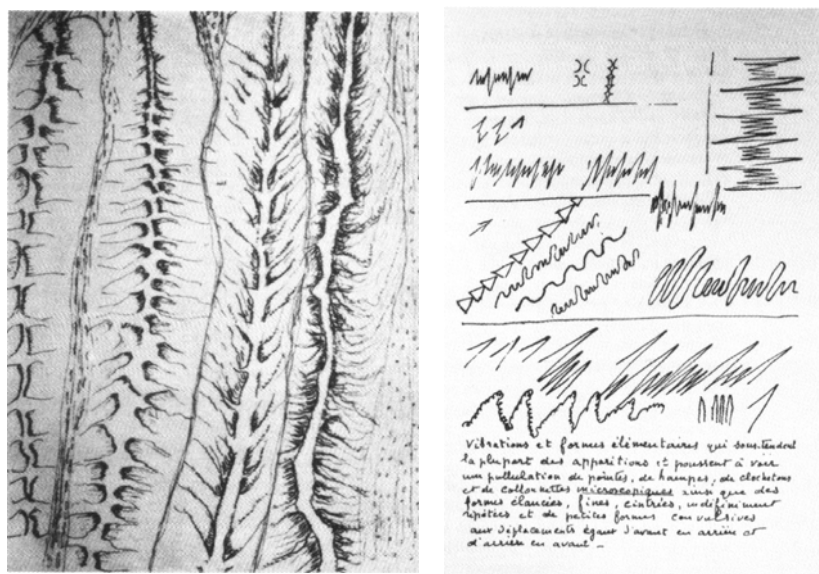
<sup>1</sup> *El mensaje automático, estudio sobre las obras plásticas de los médium.*

<sup>2</sup> *Historia, origen y propósito de los dibujos mediúmnicos en general y particularmente en Bohemia.*

<sup>3</sup> *Arte mediúmnico.*



Muchos de ellos, en su lucha por superar los bloqueos de la consciencia, recurrieron a drogas. Aunque nunca integró el surrealismo, la obra de Henri Michaux (Francia, 1899-1984) permanece a menudo asociada a este movimiento, que le entusiasmó. Su libro *Les grandes épreuves de l'esprit et les innombrables petites*<sup>4</sup>. (1966) se convirtió en testimonio de una experiencia inédita, el intento por parte de un cuerdo de experimentar la vivencia de la locura a través de la mescalina. También en *Misérable miracle (La mescaline)*<sup>5</sup> (1956) nos cuenta sus experiencias con esta droga que Ángel González (2008, p. 69) define como “una fábrica de ornamentos”.



Figs. 1 y 2. # Henri Michaux, dibujos realizados bajo los efectos de la mescalina.

Ornamentos que, veremos, ocupan un lugar de excepción en los procesos creativos *outsider*. Michaux aborda el tema de la locura en la mayoría de sus escritos. Le interesaba cómo “el loco realiza la metáfora dejándose fascinar por ella” (Sebreli, 2002, p. 224). Comenzó a experimentar el *frottage* en 1942 para huir de la guerra en un exilio forzado en el sur de Francia. “Tendido sobre su cama, en una pasividad liberadora, hacía aparecer, frotando un lápiz sobre un papel puesto sobre una superficie rugosa, ojos, figuras, criaturas, animales o humanos” (extraído de las clases de Noemí Martínez Díez, 2005<sup>6</sup>).

También Victor Hugo había jugado a encontrar formas y rostros en las manchas de tinta. En realidad, estos juegos de la percepción son algo natural en el ser humano. Los niños, y buena parte de los adultos, nos entretenemos buscando formas y diálogos figura-fondo en las sombras del *gotelé*, las nubes, la corteza de los árboles o cualquier superficie irregular. Víctor Hugo les prestó más atención, dedicaba el descanso dominical a sus creaciones a partir de los posos del café, cenizas y cerillas.

<sup>4</sup> *Las grandes pruebas del espíritu y las innumerables pequeñas*

<sup>5</sup> *Misérable milagro (La mescalina)*

<sup>6</sup> *El Arte Como Terapia: Historia, Fundamentos Y Aplicaciones* (facultad de Educación de la Universidad Complutense de Madrid)



Fig. 3. # Victor Hugo, *Composición con manchas*, fechada alrededor de 1875.

En los últimos dos siglos, cada vez que la cultura perdía su sentido o se volvía demasiado “voraz” aparecía la contracultura volviendo la cara hacia nuestra tradición humana común: el chamanismo. En las tradiciones ancestrales se busca un referente que nos devuelva el sentido cuando lo que nos rodea se encuentra en crisis.

Según Mircea Eliade “el chamán es un hombre o una mujer que *viaja* en un estado alterado de conciencia (al que en otros escritos denominó estado de conciencia chamánico, o ECC), inducido habitualmente por el toque rítmico de tambores o de otros instrumentos de percusión, o en algunos casos por el uso de drogas psicoactivas.” (citado en Harner et al. 1989, p. 24)

A menudo se han confundido los términos médium y chamán, sin embargo, un chamán tiene más poder que un médium, es una especie de mago que se relaciona con los espíritus de igual a igual y tiene control y consciencia sobre su trance.

Aunque una persona pueda desempeñar ambas funciones no significa que chamán equivalga necesariamente a médium (...) Por consiguiente, una diferencia básica nos dice que el médium es un instrumento pasivo, mientras que

el chamán no lo es. El médium suele permanecer inconsciente durante la sesión, mientras que el chamán permanece consciente en todo momento, relacionándose con los espíritus como un individuo autónomo y actuando según su propia voluntad. (Ibid., p. 25).

Los chamanes se sirven de símbolos cuya mera representación es capaz de albergar propiedades mágicas. Estos, basados en la geometría, suelen ser sencillos y abstractos. Están vinculados con la esencia de las cosas y a menudo se les considera universales por ser característicos del pensamiento primitivo, más allá de las diferencias entre las distintas culturas del mundo.

Georges Brassai (Hungría, 1899-1984) pensaba que el pensamiento primitivo tiene permanencia en el mundo “civilizado”. Éste se revela en los muros de la ciudad, donde se manifiesta expresándose en el lenguaje de los sueños. Brassai fue uno de los primeros en elevar el grafiti a categoría artística. Artista prolífico, vinculado al surrealismo, fue apodado por Henri Miller “El ojo de París” precisamente por esa cualidad que le hacía estar alerta y sensible a lo que le rodeaba. La exposición del Círculo de Bellas Artes de Madrid *Graffiti Brassai* (Círculo de B.B.A.A., noviembre 2008 - enero 2009) reunió sus fotografías que documentan una vida de búsqueda de estos petroglifos urbanos que consideraba “una emanación del mundo onírico”.



Fig. 4. # Georges Brassai, *Rey Sol* (1950)

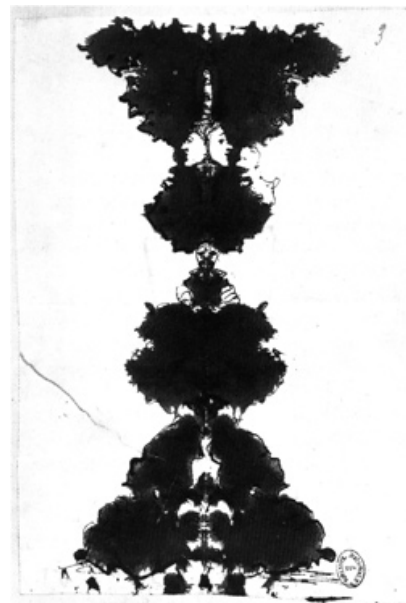


Fig. 5. # Victor Hugo. Tinta derramada y pliegue embellecidos (s. f.) Tinta sobre papel.

En su trabajo de recopilación, Brassai observa que los símbolos más frecuentes de los grafitis tienen que ver con la muerte, el amor, la magia, los animales, las máscaras... y le llama particularmente la atención la insistencia en encontrar *el hombre* allá donde sólo existen dos agujeros, que se convierten en la expresión mínima del rostro: los ojos.

La máscara es uno de los elementos arquetípicos más vinculados al chamanismo, Aniela Jaffé (2002, p. 237) nos habla de la propensión del hombre a transformar inconscientemente las formas en símbolos y de la gran importancia psicológica de la máscara:

En lenguaje psicológico, la máscara transforma a su portador en una imagen arquetípica (...) Desde los hombres primitivos hasta el drama japonés *No*, que aún se sigue representando, la máscara detenta la misma función simbólica: sumergir la expresión humana individual y dar paso al demonio animal.

Los rostros que emergen por doquier en las obras de Gill o Wölfli parecen en realidad máscaras, rostros vacíos un tanto espectrales, que quizás representan al autor o puede que sean “criaturas inéditas” (Kleiman, 1997, p. 20) símbolos libres de referente y de fuerte carga inconsciente.

## 2. VISIONARIOS Y ARTE EN ESTADOS ALTERADOS DE CONCIENCIA

En este capítulo vamos a acercarnos a la parte más “mágica” del arte *outsider*, al proceso creativo de personas que desempeñan o creen desempeñar una labor visionaria. Las obras que veremos fueron realizadas, en su mayoría, bajo un estado alterado de conciencia y sus autores dicen haber sido guiados por espíritus en el proceso de su realización.

Este capítulo está muy vinculado al de la repetición, por la importancia de ésta en el trance y en las creaciones automáticas. También tiene relación con el trabajo textil. Prinzhorn ya descubrió, aunque sólo lo trato por encima, que buena parte de las producciones mediúnicas se construían a base de “un dibujo ornamental proliferante, desarrollado a partir de pequeños motivos, casi como una alfombra” (González, 2008, p. 67).

**Madge Gill** (Londres, 1882-1961) es una de las artistas *outsider* más estudiada y reconocida, empezaremos por ella. A propósito de ese vínculo entre el arte mediúmico, la repetición del gesto y el trabajo textil, Gill es el ejemplo más ilustrativo.

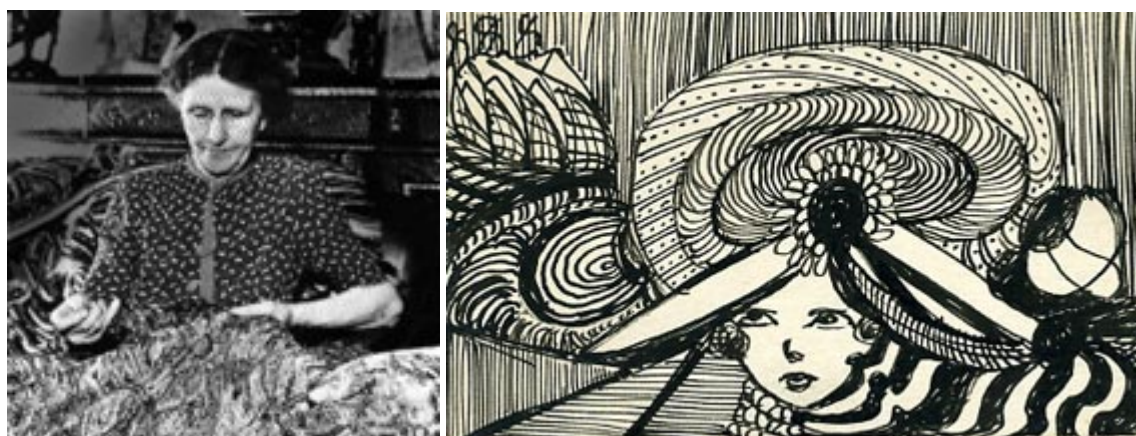
Madge Gill pasó escondida los primeros años de su vida. Su madre, que la había tenido de soltera, mantuvo su existencia en secreto. Pronto fue enviada a un orfanato y un poco más tarde, a trabajar en una granja de Canadá. A su vuelta en 1903, encontró un empleo de enfermera en Londres, ciudad en la que descubrió el espiritismo y la astrología a través de una de sus tías. Cuatro años más tarde se casó y tuvo tres hijos, uno de los cuales nació



muerto. El segundo de ellos falleció de *Gripe española* y un año más tarde, en 1918, la propia Gill cayó gravemente enferma perdiendo la visión del ojo izquierdo. Es por esta época cuando comenzó a dibujar, escribir y bordar.

Tuve entonces una inspiración de coger la pluma y hacer toda clase de obras de tipo artístico. Sentí que tenía una facultad artística que buscaba expresión. Tomó diversas formas... Después vino un flujo de toda clase de escritos de inspiración, casi siempre bíblicos. Después me sentí impulsada a hacer dibujos a gran escala sobre percal. Sencillamente no podía parar, y venía a hacer un promedio de veinte cuadros a la semana, todos en colores. Durante todo ese tiempo estaba en un estado mental, sin nada que explicara la presencia de un “espíritu” a mi lado, simplemente me sentía inspirada. Pero sentía que me guiaba claramente una fuerza invisible, aunque no pudiera decir en qué consistía. (Fauchereau, 2007, p.37)

En este texto, Gill nos deja ver que antes de su creencia en los espíritus está su necesidad de dar salida a un torrente creativo que emerge proporcionándole una agradable sensación de libertad. De hecho, el nombre que ella da a su espíritu guía es “Myrinerest” que parece una aproximación al resultado de juntar las palabras *my inner rest*<sup>7</sup>.



Figs. 6 y 7. Fotografía retrato de Madge Gill y detalle de una de sus obras.

En sus trabajos encontramos una repetición obsesiva de “una cara de mujer con la cual se identifica completamente” (Vassiliadou, 2001, p. 52) y que nos recuerda a la insistencia con que Adolf Wölfli y otros autores que vimos en el capítulo anterior salpicaban de autorretratos sus creaciones.

En los dibujos de Madge Gill esta figura autorreferencial cobra si cabe mayor protagonismo que en la obra de Wölfli. La cabeza de mujer con sombrero es a menudo el único motivo figurativo intercalado entre la ornamentación. Aparece una y otra vez en un entorno compuesto a base de varios patrones decorativos, generalmente ajedrezados o formas ondulantes que encapsulan líneas –el patrón de “plumas” que veremos

<sup>7</sup> *Mi paz (descanso) interior*

posteriormente en Laure Pigeon– componiendo ambientes imaginarios que parecen arquitecturas imposibles.

Gill trabajaba en su buhardilla por la noche, a la luz de una lámpara de aceite. Como soporte se servía de cartón o calicó y, con el tiempo, sus dibujos se fueron haciendo cada vez más voluminosos, incluyendo trabajos de punto, inspirados textos y pequeñas piezas musicales para piano. A su muerte en 1961 encontraron en su casa gran cantidad de dibujos apilados bajo la cama y en los armarios. Los trabajos de Madge Gill fueron mostrados en exposiciones, pero siempre rechazó venderlos pues según ella no le pertenecían. Su obra textil también parece responder al mismo principio de *patchwork* que el resto de su obra, a la creación de totalidades bajo la suma de retales.

Es posible que Madge Gill hallase una vía de escape en su ensimismada generación de dibujos automáticos o al menos, cierta embriaguez agradable en esos momentos de trance en que se encontraba invadida por una gran fuerza interior.

El mismo año en que nació Madge Gill, también vino al mundo otra artista *outsider*, Laure Pigeon. En sus trayectorias encontramos más de una coincidencia. De esta última tenemos escasos documentos que nos ayuden a seguir su historia, quizás porque a diferencia de Madge Gill su obra no fue conocida hasta su muerte.



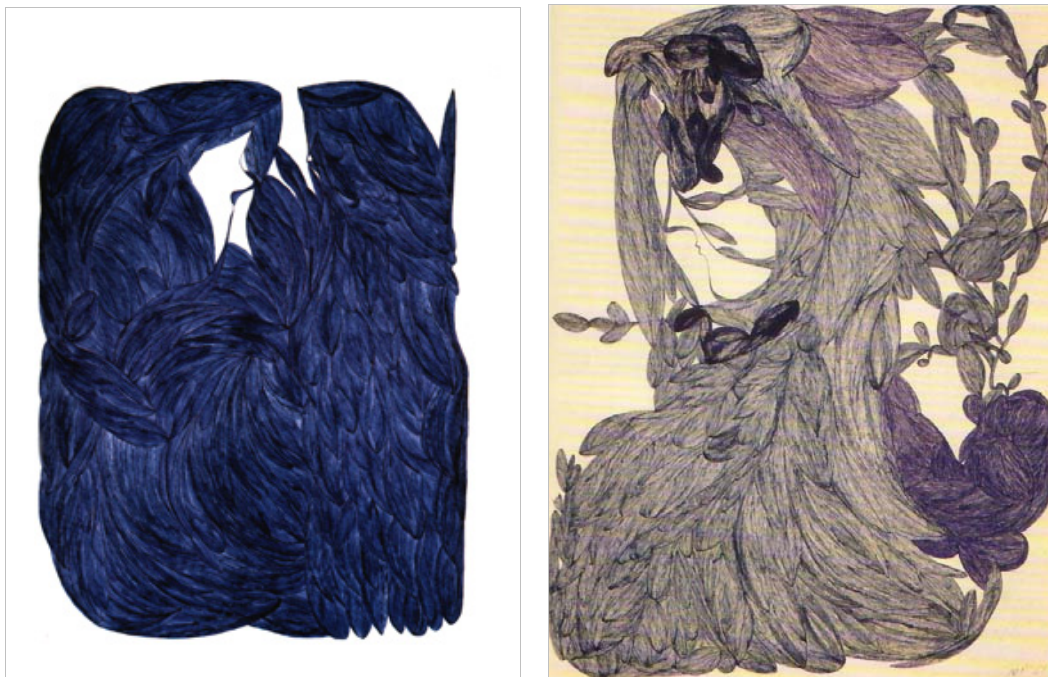
Fig. 8. Retrato de Laure Pigeon

**Laure Pigeon** (Bretaña, 1882- 1965) fue criada por su abuela bajo una educación estricta. Nunca conoció a su madre, que murió al poco de nacer ella. A la edad de 29 años se casó con un cirujano-dentista a pesar de la oposición de su familia y cuando veintidós años más tarde descubrió que le era infiel, se fue a vivir a una pensión de París donde conocería a la persona que le introdujo en el espiritismo. Quince años después se instaló en un apartamento donde efectuó multitud de dibujos en semi-oscuridad, según dice, guiada por los espíritus. A su muerte en 1965 encontraron cientos de dibujos en su casa.

En ellos, Laure Pigeon utilizaba tinta azul y más ocasionalmente negra o violeta para trazar sus enigmáticas figuras de acuerdo a un sistema de enrejado de hilos tenues. Sus trabajos también contienen mensajes y profecías cuya escritura –realizada en estado de trance– es casi indecifrable. A pesar de que sus obras no vieron la luz hasta después de su muerte, cada una de ellas está fechada y acompañada de mensajes y palabras clave.

Bruno Montpied (2000-2001) señala como los arabescos que dibuja “hacen emerger las palabras como escritas por una masa de pelo”.

Lo primero que nos interesa resaltar en el trabajo de Madge Gill y Laure Pigeon es la repetición de un solo patrón en el caso de Pigeon, y un repertorio de patrones en el caso de Gill. Partiendo de que ambas autoras consideraban que sus obras eran fruto de experiencias mediúnicas, creemos oportuno señalar lo que Gilles Lewalle (2004) sugiere a propósito de los patrones rítmicos y el mundo de los espíritus.



Figs. 9 y 10. Laure Pigeon, *Sin título*. (1959) y *Dibujo, diez de noviembre de 1961*

La experiencia del mundo de los espíritus está íntimamente ligada al mundo de la música. Existe una relación estrecha entre el trance y el ritmo regular de los instrumentos de percusión. En casi todas las regiones donde encontramos chamanismo, el tambor es el instrumento musical por excelencia.

Las pequeñas rayas o los punteados que crean los patrones funcionan de manera análoga a los golpes de tambor, como un facilitador del trance.

No sabemos cómo acontecía el proceso de trabajo de Madge Gill; si comenzaba por una esquina del papel, es decir, si se apoyaba esencialmente en un patrón decorativo en el que iba engarzando el rostro de mujer; o si por el contrario empezaba a dibujar a partir de la mujer y luego “rellenaba los espacios”. Sin duda, el primero es el caso del proceso creativo de Laure Pigeon, cuyas formas son más abstractas. La figuración aparece en los espacios en

blanco que también sugieren rostros de mujer “encontrados”, de perfil y menos estereotipados que los de Gill.

Laure Pigeon es quizás el mejor ejemplo para representar una tendencia en el arte mediúmico de servirse de un gesto gráfico envolvente. Lo que David Maclagan ha denominado *metadoodles*<sup>8</sup> para describir un grafismo basado en circunvalaciones. Un grafismo que “merodea”, se ramifica y enrosca sobre sí mismo.

Este modo de expresión es afín al trance. Favorece la emergencia de material no-racional, permite fluir lentamente sin visión de conjunto, sin conceptualizar. Como un chamán, el autor está en un estado de “vacío” o “casi vacío” que le permite mostrarse receptivo al cambio y deleitarse con las formas que encuentra en el camino, un rostro entre las ondas (Laure Pigeon), una silueta vegetal (Anna Zermankova)...

Otra mujer francesa que trabajaba su creatividad de manera ritual y bajo la supuesta influencia de los espíritus es **Séraphine Louis** (Francia, 1864-1942), más conocida como Séraphine de Senlis, siendo ésta su ciudad de nacimiento.

Séraphine trabajaba duramente como mujer de la limpieza dedicando sus escasos ratos libres a pintar. Era tan pobre que fabricaba ella misma sus pinturas a partir de la pintura Ripolin –la más común del mercado- a la que añadía cera de velas que cogía de la iglesia, sangre, jugo de plantas o arcilla.

Pintaba por la noche a la luz de las velas motivos vegetales que se irán haciendo más descarnados según se consolida su estilo. Los colores vibrantes y el movimiento de las hojas de sus pinturas parecen anunciar algo terrible. Hay cierto magnetismo telúrico en lo que hace que pudo ser lo que atrajo a Wilhelm Uhde, el coleccionista, marchante, crítico de arte y galerista que también descubrió al aduanero Henri Rousseau.

De no ser por este encuentro entre el *entendido en arte* y la *pintora ingenua*, la obra de Séraphine habría seguido sucediendo de manera discreta a lo largo de los años hasta su muerte.

---

<sup>8</sup> En inglés *to doodle* significa dibujar formas, líneas o motivos sin pensar realmente en lo que hacemos. Se refiere al tipo de dibujos que trazamos mientras hablamos por teléfono. El sustantivo inventado *Metadoodle* alude a la cualidad autoreferencial de estos grafismos que fluyen de manera automática a caballo entre la figuración y el garabato.



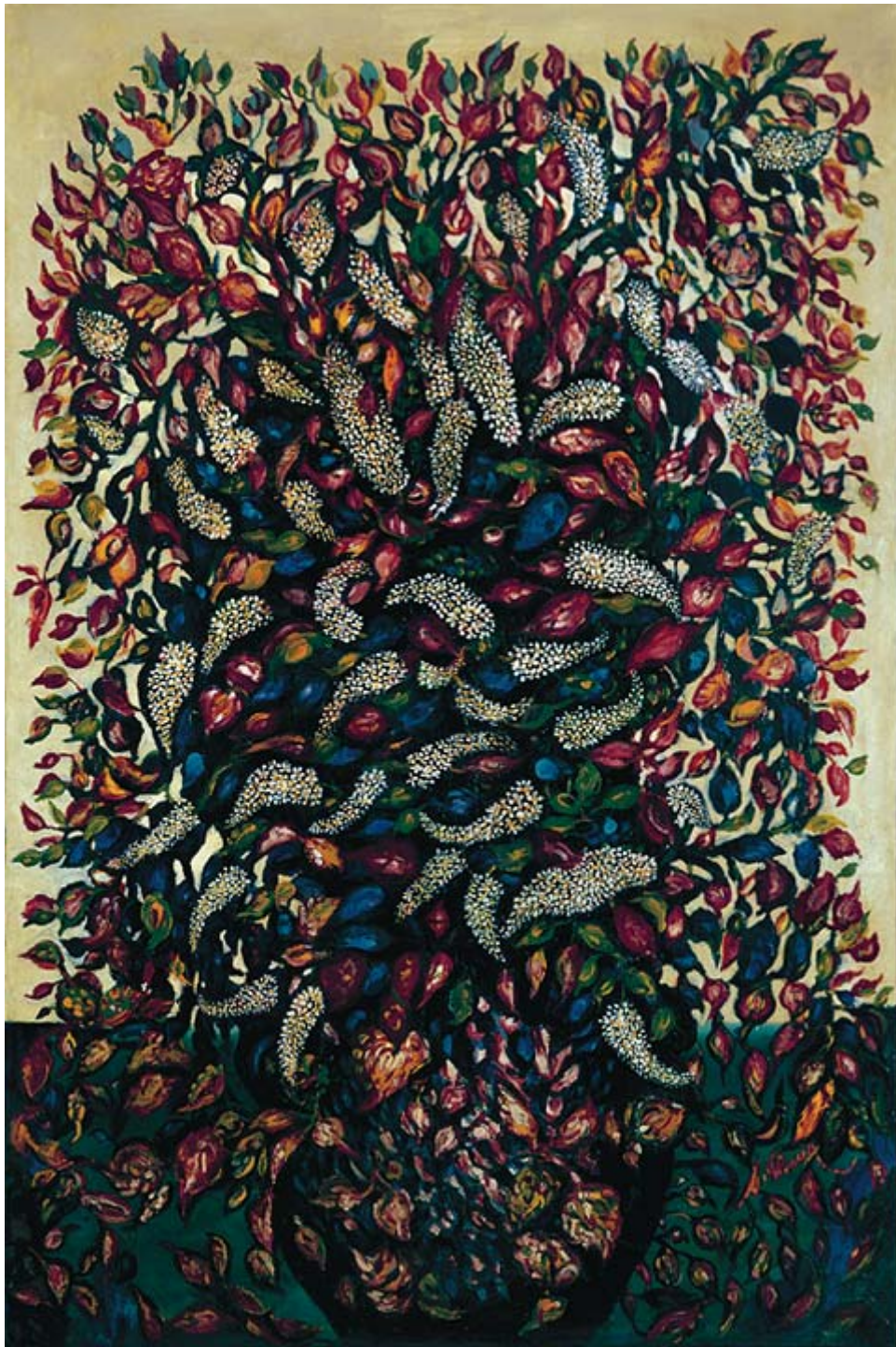


Fig. 11. Séraphine Louis. *Flores y frutas* (1920)

Séraphine fue su mujer de la limpieza durante la estancia de Uhde en Senlis. Cuando éste descubrió por casualidad una de sus pinturas surgió entre ellos un vínculo que se vio truncado con la Primera Guerra Mundial. En 1927 sus caminos volvieron a juntarse. Él se convirtió en su marchante y la rescató de la miseria en que se había sumido por preferir



gastarse el dinero en materiales antes que en comida y por pasarse las noches dibujando sin descanso.

Desgraciadamente, sus arrebatos místicos, los mismos que la llevaban a pintar, a abrazar los árboles y hablar con los animales, evolucionaron hacia la locura y terminó siendo internada en un hospital psiquiátrico. En él dejó de pintar y permaneció hasta su muerte a los 78 años de edad. Allí sufrió las duras condiciones de los asilos de la Francia ocupada por los nazis y fue enterrada en una fosa común.

En cuanto a su proceso creativo, siempre pintaba cantándole a una estatuilla de la Virgen que tenía colocada en un altar. Séraphine contaba que había sido llamada a la pintura por su ángel guardián y se mantuvo devota a la Virgen hasta que su delirio terminó ganándole la batalla.

Pequeña, ajada, con mirada ardiente y oscura sobre su pálido rostro, pintaba en una especie de trance, como jardinero místico, los flamantes ramilletes tras los cuales se oculta la tentación de todo lo sagrado. Plantas carnales con frutos rodeados de pestañas, ornamentos foliáceos hechos de suntuosas plumas delicadamente coloreadas, en cuyo resplandeciente nervio se abren ojos. Extraña malla de susurrantes y concupiscentes ramajes con sargas de perlas compuestas por bayas del arbusto de la ternura, y umbelas estrelladas del jardín de los placeres. (Bihalji-Merin, 1978, pp. 45-46)



Fig. 12. Séraphine Louis fotografiada junto a una de sus obras.

Con los trabajos de Louis y otras artistas como Anna Zemánková o Marie-Jeanne Gil podría elaborarse una guía botánica donde figurarían flores y plantas fantásticas, delicadas y coloridas.



Fig. 13. Marie-Jeanne Gil, *Rosas cósmicas* (1995) dibujado con la mano derecha.

**Marie-Jeanne Gil** (Sahara, 1942) comparte con Louis la devoción por la Virgen, una intensa conexión con la naturaleza y las pinturas realizadas por la noche en un estado cercano al éxtasis.

Desde que a los siete años se le apareciera la Virgen para curarle la poliomielitis que sufría, vivió varias epifanías místicas que le empujaron a dejar a su marido para dedicarse a la labor de sanadora. Su búsqueda de conexión con lo esotérico y lo que llamaba *la fuerza vital* (Rhodes, 2002, p. 149) la llevaron a realizar dibujos con la mano izquierda (siendo diestra) y a buscar aislamiento y concentración en la tranquilidad de la noche. Durante una época se dedicó a fotografiar fenómenos naturales en los que percibía presencias celestiales.

La artista de origen jamaicano **Pearl Alcock** (1934) también sentía una fuerte inclinación por la naturaleza. Comenzó a pintar a los 51 años

porque quería ofrecer una tarjeta de cumpleaños a un amigo y no podía comprarla. Apoyada por su entorno que le animaba y regalaba materiales, se volcó cada vez más en sus composiciones pictóricas que parecen contener la fuerza de la naturaleza en movimiento, como vistas bajo un prisma psicotrópico, presentan el carácter más violento y expresionista de la misma.

Otras artistas *visionarias* que también enriquecen sus creaciones con motivos vegetales en metamorfosis son **Minnie Evans** (Carolina del Norte, 1892-1987) y **Ody Saban** (Turquía, 1953). Aunque esta última vive y trabaja en París, podría decirse que es una *hija del mundo* que creció en varios países recibiendo la influencia de Israel, Nueva York, Francia, Turquía y de sus propias raíces judeo-sefarditas. La figura de su padrastro, pintor de miniaturas y apasionado de la música, fue tan importante en el enriquecimiento artístico de Saban como los viejos bordados turcos que coleccionaba su madre para hacer composiciones textiles.





Figs. 14 y 15. Pearl Alcock, *Árbol mágico* (1986) y obra sin título ni fecha encontradas.

En su trabajo se fusionan Occidente y Oriente, lo humano y lo natural. En un flujo constante de renacimiento y metamorfosis, las partes del cuerpo se convierten en flores, lagos y paisajes.



Fig. 16. Ody Saban, *Acariciar las rosas de tus mejillas* (1998)

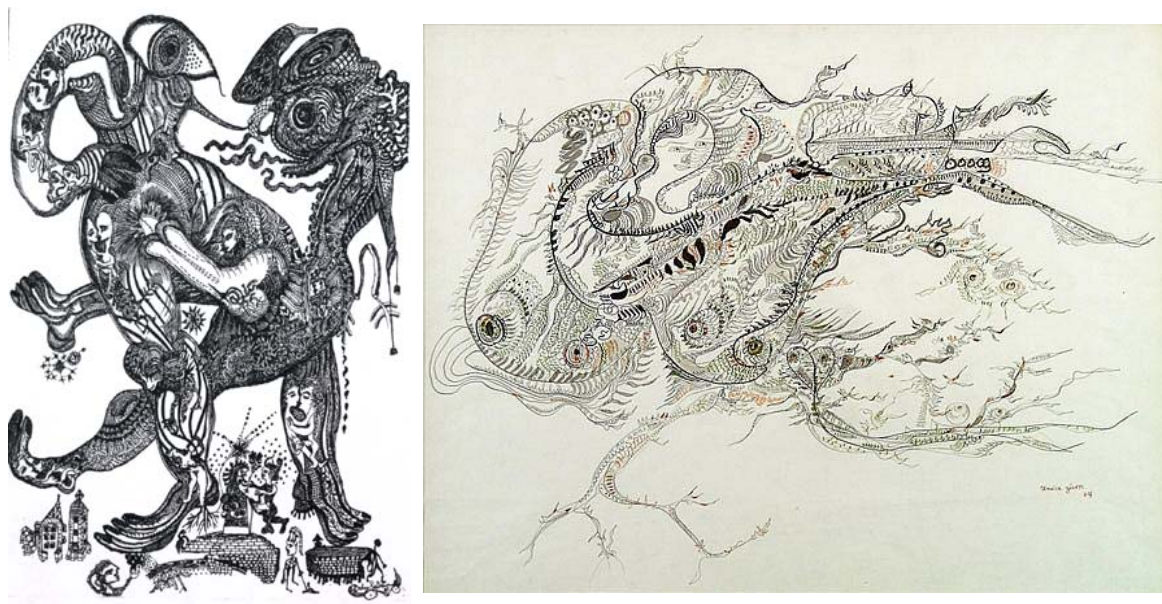
Mi arte es mágico. Soy una chamán, una vidente. Me hallo en continua metamorfosis... Me transformo. Por ejemplo, me siento una flor. Entro en su piel y miro el mundo a través de ella, al igual que hago al ponerme en la piel de los demás". (Rhodes, 2002, p. 118).

Quizás, lo más característico del conjunto de su obra es la sensualidad. A menudo representa figuras copulando y en ocasiones, la presencia de lo erótico se haya más ligada al tratamiento de las formas que al contenido de lo representado. Aunque sus obras más famosas están pintadas con colores vibrantes, también realiza finos trabajos en tinta negra. Estos últimos nos recuerdan a los dibujos de **Unica Zürn** (Berlín, 1916-1975), también figuras atávicas y ambivalentes ejecutadas con delicadeza y amor por la filigrana.

Zürn creció rodeada de los objetos que coleccionaba su padre, que vivía en África, y

que le regalaba en las pocas ocasiones en que se encontraban. La imaginación de Unica se alimentaba de estos objetos lejanos y del deseo de compartir más tiempo con su padre.

Unica Zürn generó multitud de criaturas fantásticas con finas líneas de tinta.



Figs. 17 y 18. Ody Saban, sin título ni fecha encontrados y Unica Zürn, *Sin título* (1964)

**Richard Sharpe Shaver** (1907-1975) también trabaja en torno a la naturaleza. En su caso son los muros de piedra lo que atrae su atención. Encontraba en las rocas rastros de una antigua civilización con la que afirma haber entrado en contacto. Su proceder artístico es singular en el contexto que estamos estudiando. Primero fotografía rocas en las que descubre dichas huellas y luego las proyecta sobre un lienzo en el que reproduce, como si de un bajorrelieve se tratara, sus texturas y formas con pegamento y pintura aluminica. Durante este proceso enfatiza los requiebros que le sirven para marcar las siluetas encontradas. Él desprecia la parte que en todo ello desempeña la intervención humana, afirmando que sus elecciones están fuera de su control y residen en los materiales.

La fascinación por las rocas es algo que veremos con más profundidad en el escrito anexo titulado *Piedras y estética del azar* y también en el capítulo dedicado al reciclaje, donde hablaremos de Adolph-Julien Fouré que aprovechaba la forma de las rocas para representar escenas de batalla. Entre todas las materias orgánicas, la roca parece ser una de las más elocuentes, de las más aptas para proyectar en ellas el archivo de imágenes que late en nuestro subconsciente.





Fig. 19. Richard Sharpe Shaver, *Pintura antediluviana del Libro Roca* (s. f.)



Fig. 20. Raphaël Lonné, sin título ni fecha encontrados.

Los trabajos de **Raphaël Lonné** (Landes, 1910-1989) más conocidos son los realizados con tinta china, sin embargo la reciente exposición *Raphaël Lonné, Dibuños* (Círculo de B.B.A.A., noviembre 2008 - enero 2009) mostraba una serie de acuarelas muy interesantes donde Lonné consigue texturas *vaporosas* a caballo entre la abstracción y la figuración de extraños paisajes.



Su obra suele verse asociada al arte mediúmnico, aunque esto no es del todo apropiado. Lonné terminó renegando de esta etiqueta y nunca dibujó en estado de trance sino plenamente consciente. En cualquier caso lo que sí es cierto es que su inicio en el arte vino de la mano de sesiones espiritistas, a las que fue introducido por una pareja de amigos. Él habla así de una de estas sesiones:

En un momento dado, entonces, tenía el lápiz, cada uno teníamos un lápiz, en una esquina de la mesa, e intentábamos tener una relación, un contacto con fuerzas desconocidas.

Y entonces yo, de repente, tomé mi lápiz y dibujé unos arabescos, le di más y más vueltas y llené, ensucié dos o tres folios de papel, no salía nada. Nada, le digo, muecas, arabescos.

Y... en un momento dado, terminé mi obra con una caricatura que no se parecía a nada... no era ni animal ni humano, no se podía definir, simplemente era.  
(Dachin y Gazet, 1986)

Como decíamos, más tarde, buscaría desvincularse de la etiqueta “arte mediúmnico” sintiéndose más cómodo bajo el término *art brut*. El reconocimiento de su obra por parte de Dubuffet le llenaba de orgullo y le animaba a seguir trabajando. Al final de su vida se mostró menos reacio a vender sus obras y comenzó a valorar sus trabajos, sin llegar a considerarlos *arte* pero concediéndoles el nombre de *poesía gráfica*. En sus creaciones encontramos las características formas orgánicas del arte mediúmnico. Pienso que, en

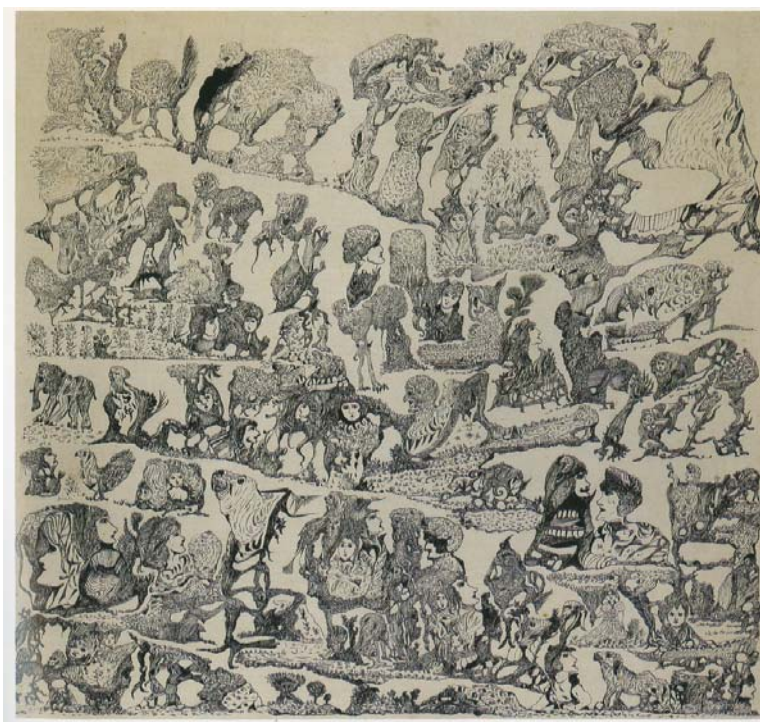
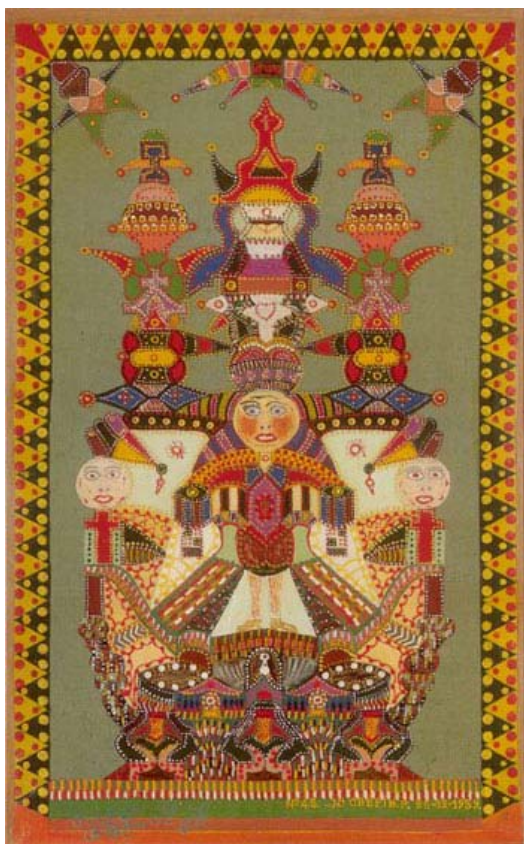


Fig. 21. Raphaël Lonné, *Sin título* (1951)

parte, provienen del placer del gesto combinado con el *no saber* que van creando el conjunto (comiéndose el papel) poco a poco. Con el tiempo y la práctica los dibujos se van sofisticando, pero conservan esa base reconocible de “precariedad en la composición” que termina siendo la base de un estilo personal e interesante.

Raphaël Lonné no puede considerarse un artista mediúmnico como lo es Auguste Lesage, quien hasta el momento de su muerte,

manifestó estar guiado por los espíritus; o **Joseph Crépin** (Pas-de-Calais, 1875 - 1948), quien pintó trescientos cuadros bajo petición divina a fin de restablecer la paz en el mundo. También la obra de **Jeanne Tripier** (París, 1869 - 1944) responde a una misión sagrada: preparar el Juicio Final. Tripier es conocida sobre todo por su intrincada obra textil, pero también escribió numerosos textos cargados de dibujos y de manchas inquietantes. Fue una apasionada del espiritismo antes de caer enferma. Más tarde, diagnosticada con psicosis crónica y megalomanía, fue internada en un psiquiátrico donde continuó escribiendo sus *Mensajes dictados por los espíritus*, por *La Voz Gutural*. Se consideraba *Médium de primera necesidad y justiciera planetaria*. También creía ser la reencarnación de Juana de Arco.



Figs. 22 y 23. Joseph Crépin, sin título ni fecha encontrados y Jean Tripier, pintura con esmalte de uñas y otros productos farmacéuticos (1937)

**Jules Leclercq** (Tourcoing, 1894 – 1966) coincide con Jeanne Tripier en su vocación de médium y en encontrar como vía de expresión el bordado. Se declaraba a sí mismo médium y *Dador de fuego*. Tanto Tourcoing como Pas de Calais (lugares de nacimiento de Leclercq y del minero Lesage) se encuentran en el norte de Francia, en las inmediaciones de Lille. En aquella zona eminentemente minera y por aquella época (finales del siglo XIX y principios del XX) las experiencias mediúnicas habían calado hondo en los entornos humildes. Podemos observar cómo las obras de Leclercq, son detallistas y figurativas, por



lo que parecen responder a un proceso completamente distinto al de los extravagantes juegos de Tripier. Veremos más obras de estos autores en el capítulo dedicado a la producción textil.



Fig. 24. Jules Leclercq, pieza bordada sin fecha encontrada.

### El fenómeno de la mano sola

**Marjan Grucewski** (Polonia 1898-?) o remontándonos más atrás en el tiempo **Opicinus de Canistris** (Pavia 1296-1350) hablan del fenómeno de “la mano sola”. Sitúan allí el poder de la fuerza espiritual que les convierte en creadores. La mano está aún más lejos del Yo que la cabeza, al situar allí la fuerza creadora, la alejan de sí mismos y la asocian al *cuerpo* que se presenta como una mera herramienta al servicio de voluntades superiores. Antes de empezar a pintar, la mano de Grucewski ya tenía una larga historia de vida independiente de su dueño. Durante su época de estudiante, antes de revelar su habilidad para el dibujo en sesiones espiritistas, ésta se negaba a tomar la tiza o a escribir lo que los profesores le pedían. Al final le dejaron por imposible y le permitían vagar por la escuela a su antojo. Méheust señala tres rasgos definitorios de la personalidad de Marjan

Grucewski: su imaginación desbordada que le lleva a frecuentes alucinaciones, la aparente mediocridad de su vida consciente y la obstinación de su mano que se resiste a escribir y realizar las tareas que se espera de ella (Méheust, 2003, p.6). Siguiendo órdenes de los espíritus en el curso de una sesión espiritista, descubre que lo único que se le da bien es pintar, aunque sea bajo la influencia de otro. Con el tiempo desarrolla una facilidad increíble para entrar en trance y es capaz de realizar obras asombrosas a oscuras.

En un primer momento sus imágenes son más difusas y revelan, entre el grafito, algunos rostros indeterminados. Poco a poco su obra acude a formas más definidas y naturalistas, llegando a ejecutar dibujos de gran habilidad técnica, con un correcto sentido del volumen y el claroscuro. En otras obras sus diseños se asemejan a formas vegetales con dibujos de caras en su interior. Por fortuna, su intención mediúmnica le permite renovarse y jugar con distintas soluciones por lo que el “clasicismo” alterna con otras maneras de representación, que a veces son líneas intermitentes, a veces mancha impresionista o extraña combinación de ambas.

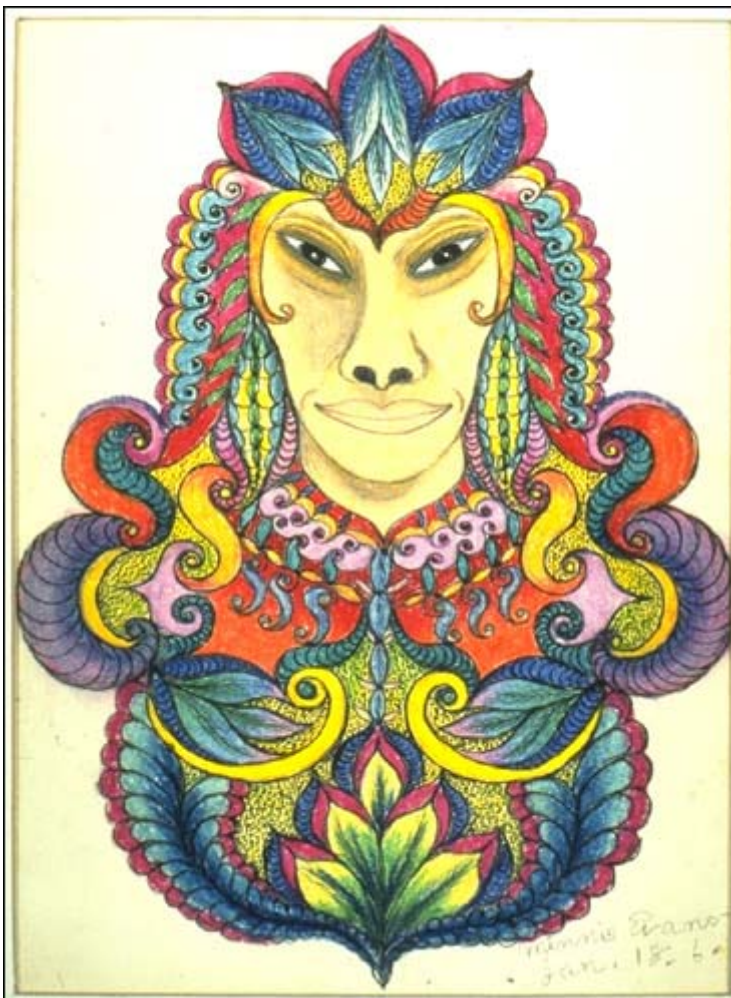


Fig. 25. Minnie Evans, *El león de Judea* (1960)

**Minnie Evans** (Carolina del Norte, 1892-1987) también comenta a propósito de su actividad creativa “algo llevaba mi mano”. Evans fue una artista mediúmnica afroamericana que comenzó a dibujar a la edad de 43 años, representando los sueños y visiones que le habían acompañado desde la infancia. Fue criada por su abuela en un entorno de extrema pobreza que la obligó a trabajar desde los 10 años. Con un pasado marcado por el sacrificio, sorprende la longevidad de esta mujer que vivió más de 100 años.

Su obra está adornada por figuras inspiradas en la religión.



El resultado es alegre y místico al mismo tiempo. Colin Rhodes destaca el hecho de que no aparezcan negros entre los rostros que dibuja, lo que considera “signos específicos del contexto social opresivo en el cual trabaja” (Rhodes, 2002, p. 152). Sus composiciones más complejas suelen organizarse siguiendo el esquema de mandala. Cuando se trata de figuras sencillas suele dibujar efigies con busto. En cualquier caso, en unas y otras llama la atención la búsqueda de la simetría. Algo que también era importante para Auguste Lesage.

Lesage también pensaba que su mano realizaba el trabajo sin su intervención, pues los espíritus le revelan “Nosotros somos quienes trabajamos a través de tus manos” (Peiry, 2001, p. 16) y la mano de Victorian Sardou era “guiada por una fuerza sobrenatural, que llevaba su buril por caminos erráticos... pasando sin detenerse y con una rapidez inaudita de una punta a otra de la plancha sin perder el contacto, regresando una y otra vez al mismo punto” (Ibid., p. 17).

### *Influencia mediúmnica en el arte outsider de la antigua Checoslovaquia*

Al igual que en Francia y Bélgica, el espiritismo tiene una gran repercusión entre la población humilde de las regiones de Bohemia, Moravia y Eslovaquia, donde se asocia a ideas progresistas y solidarias<sup>9</sup>. Aunque su época de esplendor corresponde a finales del S. XIX, su influencia permanece palpable varias décadas después en las manifestaciones de arte autodidacta. Atraviesa periodos de gran acogida, incluso en los ambientes *chic* en momentos más cercanos a nuestra época, y temporadas en que es perseguido y castigado, como durante el nazismo.

Los estados cercanos al trance facilitan la apertura de la mente a “otros mundos”, que se revelan principalmente a través de dibujos. Surge entonces a lo largo del siglo XX, un imaginario ligado al proletariado, al mundo de la mina y del tren y que representa seres híbridos (Karel Havlicek, Leos Wertheimer). Los dibujos de las mujeres, en paralelo, parecen extrañas floraciones a medio camino entre el universo microscópico de las amebas y los vegetales (Anna Zemankova, Cecilie Markova, Eva Dopprova).

---

<sup>9</sup> El movimiento espiritista llegó a Moravia desde Alemania en la década de 1870. Se piensa que los primeros dibujos mediúmnicos fueron expuestos en Dvur Kralove en 1906. Stana J. Belohradsky fue uno de los mayores difusores del movimiento espiritista y organizó una importante exposición en 1908 en Brevnov. En 1910 se crea una fraternidad espiritista, un periódico y se publican más de 200 libros, provocando la inmediata reacción de la iglesia católica que llega incluso a crear una guía anti-espiritismo.



Figs. 26 y 27. Karel Havlicek. Dos obras sin título ni fecha encontrados

A **Anna Zemankova** (Moravia, 1908-1986) le hubiera gustado potenciar y desarrollar sus aptitudes creativas, pero su padre la alejó de su interés por el dibujo para que escogiera una profesión más lucrativa. Estudió odontología pero apenas tuvo tiempo de ejercer pues se casó a los 25 años y en aquella época no estaba bien visto que una mujer trabajara después de casarse. El matrimonio vivió dificultades durante la invasión Nazi además del fallecimiento de uno de sus tres hijos.

Zemankova siempre se mantuvo distante de la agitada situación política que se vivió en los años posteriores. Aprendió a evadirse en sus pasiones: la música clásica y los libros sobre extraterrestres, pero sufría periodos de depresión grave. Además, debido a la diabetes que padecía, tuvieron que amputarle una pierna y luego la otra. A los 60 años uno de sus hijos, que era artista, le ofreció unos pasteles y la animó a dibujar. Desde entonces trabajaba todas las mañanas entre las cuatro y las siete horas de la mañana en estado de trance. Pensaba que era portadora de unas fuerzas magnéticas invisibles.

A partir de 1969 comenzó a perforar los papeles en los que trabajaba y a mezclar técnicas, llegando a realzar sus dibujos con elementos bordados o añadiendo lentejuelas y *collage*. A veces trabajaba también sobre seda o satén.



Figs. 28 y 29. Anna Zemankova. Dos obras sin título ni fecha encontradas.

Si Zemankova dibuja incansablemente desde el despertar, **Karel Havlicek** (Berlín, 1907, 1988) lo hace al llegar a casa después de una dura jornada en las vías del tren. Para ambos la expresión plástica parece imprescindible y se abandonan a ella en estado de trance, aunque ninguno de los dos se considera médium.

**Eva Droppova** (1936, Bratislava) sí se comunica con los espíritus mediante sus creaciones. Aunque su obra se cataloga como *art brut*, Droppova no es autodidacta. Se ganaba la vida como dibujante y recibió formación técnica. Es cuando vemos sus obras y la oímos hablar de su proceso creativo que nos parece apropiada su inclusión.



Fig. 30. Eva Droppova  
*¿A qué se parece el hombre del nuevo mundo? (s.f.)*

Sus extraños dibujos surgen a raíz de un grave accidente que sufrió su hijo y que le condujo a varias operaciones que dañaron su sistema neurológico. Sus obras son preguntas que ella lanza a los espíritus. Pinta con determinación, sin dejar de buscar respuestas. Pierre Janet en sus estudios sobre el Automatismo Psicológico (1913) pone en evidencia el rol “desculpabilizador” de las manifestaciones mediúnicas. Éstas permiten expresar pensamientos camuflados y reprimidos sin que el Yo consciente intervenga. Así, Droppova se apoya en su actividad creativa para aplacar su sufrimiento.

Pregunté a Dios porqué castigaba así a mi niño. Era la primera vez que me dirigía a él. En ese momento algo sacudió la habitación, como una explosión de energía. No sé si el golpe sucedió dentro de mí o en el espacio. Algún tiempo después, mientras lloraba, todo parecía agitarse a mi alrededor, mi mano se puso en movimiento, incontrolada, independiente de mi voluntad. Es así como nacieron las primeras imágenes. (Massoni, 2002)

### **Marguerite Burnat-Provins, en el límite del arte outsider**

**Marguerite Burnat-Provins** (Arras, 1872-1952) fue una artista que puso su trayectoria creativa al servicio de las visiones que comenzó a tener en cierto momento de su vida.

Desde niña había mostrado una gran sensibilidad para la pintura, la música y la literatura. En su entorno se la consideraba una persona particular, capaz de una bondad sin límites, tan pronto sumida en la melancolía como enérgica y vital.



Fig. 31. Marguerite Burnat-Provins. *Autorretrato* (s.f.)



Su adolescencia fue difícil pues sus compañeros y profesores la consideraban demasiado “excéntrica”. Ella prefería la compañía de adultos cultivados y soñadores como su padre, quien le brindó la oportunidad de desarrollar sus dones creativos en París. Por suerte, allí encontró el ambiente propicio para llevar la vida emancipada y bohemia que necesitaba y pronto se convirtió en un personaje esencial de la escena cultural parisina. A pesar de la prometedora carrera que podría haber desarrollado allí, decidió abandonarlo todo al casarse con un arquitecto, con quien se iría a vivir a Vevey, Suiza.

En estos momentos corre el año 1902 y Marguerite se centra principalmente en la literatura, escribiendo varios libros con gran dedicación y productividad. Tampoco deja de pintar e imparte clases de arte decorativo en varias escuelas.

En 1908 ya es reconocida como escritora y pintora de éxito y continúa su activa trayectoria hasta que en 1914 le sucede algo extraordinario.

Todo comenzó con el anuncio de la movilización de la Gran Guerra. Marguerite, asediada por la preocupación, sufrió un torrente de alucinaciones auditivas que le dictaban infinidad de nombres que debía escribir. Esta labor de anotación sin tregua duró dos meses y medio, dejándola exhausta. Poco después comenzaron las “revelaciones visuales”. Los personajes se le presentaban acompañados de una voz comunicándole su nombre y algún rasgo distintivo, por ejemplo *Cingola, el hada malvada sentada en el suelo* o *Marglise, la coqueta*. En esos momentos se ve apremiada a esbozar los rasgos principales de su retrato para impedir que la visión se le escape. Luego, más tranquilamente, aplica el color y los retoques. Marguerite Burnat-Provins afirma que si no actuara de esta manera sentiría una angustia insoportable, con lo que de algún modo se vuelve esclava de sus visiones, que le empujan a realizar más de mil dibujos.



Figs. 32 y 33. Marguerite Burnat-Provins. *Los seres del Abismo* (18 de mayo de 1921) y *Antro y el pájaro negro* (14 de octubre de 1922).

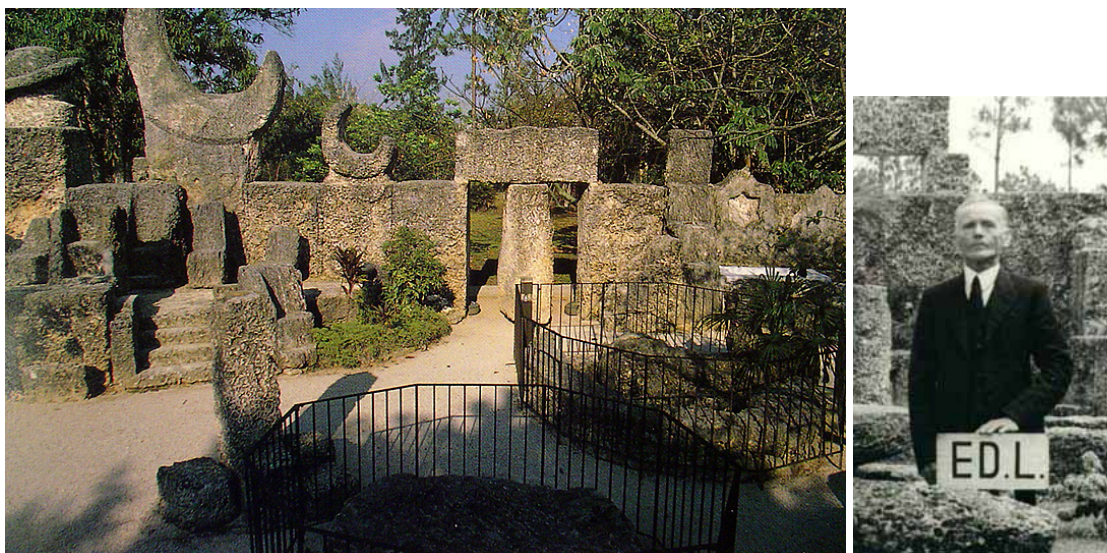
¿Qué representan estas visiones? Eugène Osty (1930, p. 272), quien ha estudiado el trabajo de la artista presentado por ella misma, sugiere lo siguiente:

Son elementos que detallan la vida de los hombres en sociedad: los papeles que representan los diferentes individuos en una ciudad, los tipos, morfológicos y morales, parábolas del destino, todas las formas de actividad humana y también alegorías figurativas de creencias, supersticiones, defectos y virtudes, y la multiplicidad de personificaciones de la naturaleza: las estaciones, el viento, la vida, Ceres, Pomona, los rostros de la noche, etc.

Una sensación de agotamiento suele preceder o suceder a la ejecución de estas obras. Marguerite Burnat-Provins no es proclive a interpretar lo que le ocurre, prefiere hablar de *sensaciones*, pero ante la insistencia de Osty confiesa no tener ninguna duda de que la fuente es exterior e independiente de su imaginación.

### Construcciones mediúmnicas

No se suele relacionar el trabajo creativo mediúmnico con las intervenciones del entorno. Quizás porque “construir” se considera demasiado racional, demasiado emparentado con la arquitectura. Nosotros vamos a citar un ejemplo rodeado de magia, el misterioso *Castillo de Coral* de **Edward Leedskalnín** (Latvia, 1887-1951) en Florida. Leedskalnín trabajó siempre después del ocaso para que nadie pudiera descubrir el secreto que explicaría cómo pudo un hombre menudo y enfermizo, sin ayuda de aparatos de construcción, construir un castillo con piedras de coral de más de 30 toneladas. Dejó como única pista esta misteriosa frase: “El secreto del universo es 7129/6105195”.



Figs. 34 y 35. Edward Leedskalnín. *Castillo de Coral* y retrato del autor.

Leedskalnín afirmaba haber descubierto el método con el que los egipcios habían construido las pirámides. Se dice que trabajó durante 30 años para reconquistar el amor de su vida, Agness Scuffs, y que intentó probar su inteligencia superior construyendo este castillo. A pesar de la hazaña, ella nunca volvió.

Un entorno realizado bajo petición expresa de los espíritus es *Pasaquan*. Su autor no era propiamente un médium, es decir, no se comunicaba con los espíritus, más bien recibía órdenes bajo forma de visiones, similares a las de Bispo Do Rosário. A la hora de hablar sobre su trabajo, **Eddie Owens Martin** (Georgia, 1908-1985) incide en la motivación “profana” y en la “espiritual”:

Construí este lugar para tener algo con lo que identificarme, porque no hay nada en esta sociedad con lo que me identifique o que desee emular.

Aquí puedo estar en mi propio mundo con mis templos y mis dibujos y con el espíritu de Dios. No tengo nada contra el resto de la gente y sus creencias. No le estoy pidiendo a nadie que siga mi camino o que haga como yo.

Aunque, cuando me haya ido, me seguirán como la noche al día.

San EOM al escritor de su biografía (Patterson, 1987).



Fig. 36. Eddie Owens Martin. Retrato del autor en *Pasaquan*

Owens nació en una familia de granjeros y desde niño mostró una sensibilidad superior a la de su padre y el resto de sus hermanos. Su madre le enseñó a leer y a escribir en secreto, lo que le fue útil cuando decidió abandonar su casa a los 14 años. Su padre había matado a un perro que le habían regalado los vecinos y esto le dolió tanto que abandonó el hogar familiar para siempre.

Recorrió Georgia y Florida recogiendo fruta y terminó en

Nueva York donde se relacionó en seguida con gente de las artes. Mientras absorbía el hervidero cultural de la ciudad se ganaba la vida como podía, tan pronto adivinaba la fortuna como servía comidas.



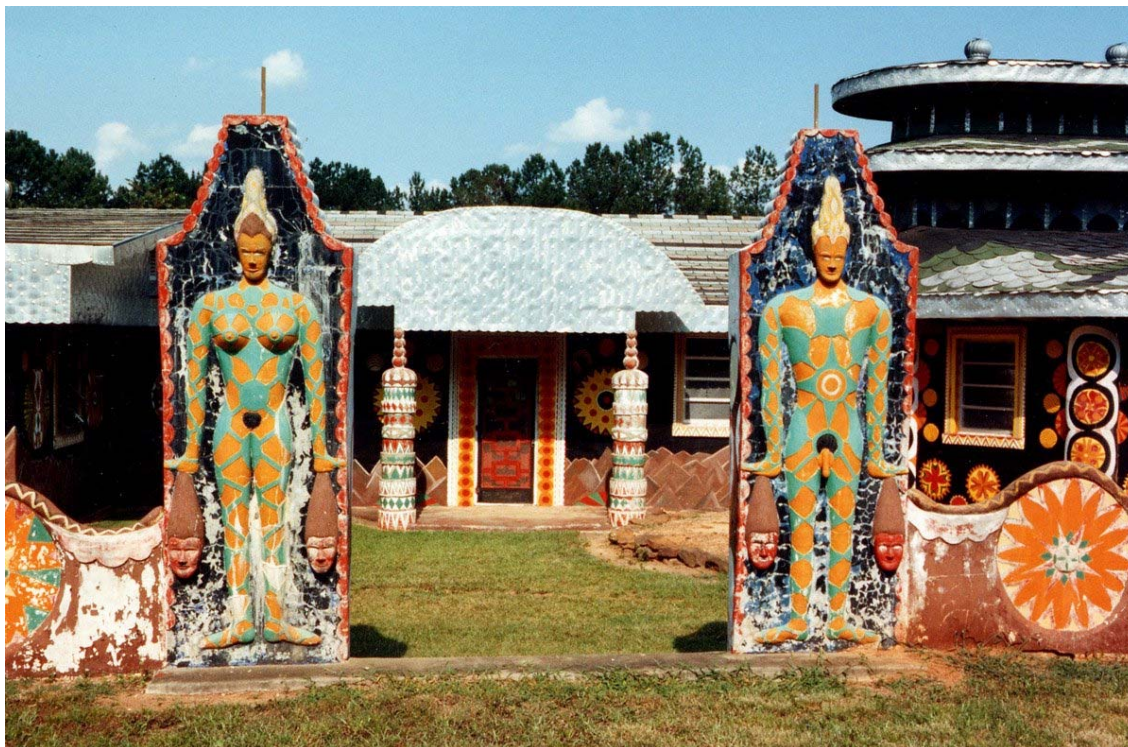


Fig. 37. Eddie Owens Martin *Pasaquan*

Al final de la década de los 30, tras padecer unas intensas fiebres comenzó a experimentar visiones que se convertirían en el motor de su actividad artística. La primera de ellas consistía en tres personajes excepcionalmente altos, enviados de un lugar llamado Pasaquan, “un territorio donde futuro presente y pasado son indistinguibles”. Él, Eddie Owens, era el elegido para “comunicar la paz y la belleza que podría esperar al hombre si éste anduviera con más cuidado”. A partir de ese momento se convirtió en San EOM, el único Pasaquoyano del siglo veinte. Así, regresó a Georgia, donde sentía que debía desarrollar su obra, cuya construcción le llevó más de 30 años.



Fig. 38. Chomo, *Pueblo del Arte del Preludio*

Similar actitud de desencanto con la sociedad presenta **Chomo** (Francia, 1907-1999), autor del *Pueblo del Arte del Preludio* en Achères-La-Forêt. Éste está concebido atendiendo al rol que su autor dice desempeñar como médium espiritual de una civilización perdida. Chomo cursó estudios artísticos pero tras el poco interés que suscitó su primera exposición en 1940, volvió la espalda al mundo del arte y se recluyó en un pequeño terreno donde creó el *Pueblo del Arte del Preludio* adoptando una postura orientada a “deshacer el condicionamiento adquirido en su formación” (Rhodes, 2002, p. 192).



### 3. AUGUSTE LESAGE, PINTURA ESPIRITUAL

Un día cualquiera mientras trabajaba en la mina, Auguste Lesage (Pas-de Calais, Francia, 1876-1954) comienza a oír voces que le instan a pintar. Al principio intenta no prestarles atención pero ellas insisten. Animado por un amigo, accede a participar en unas sesiones espiritistas. En esas sesiones las voces le piden que les preste su mano para realizar unos dibujos. Se trata básicamente de experiencias puntillistas realizadas al óleo con gruesos pinceles y garabatos de tinta ejecutados, según Lesage, bajo el influjo de su hermana Marie, fallecida a los tres años.



Figs. 39 y 40. Auguste Lesage en el Instituto Metafísico Internacional, París (1927) y retrato del autor.



Fig. 41. Auguste Lesage, primer lienzo (entre 1912 y 1913). 3m x 3m

A las pocas sesiones, las voces le indican a Lesage que debe empezar a pintar “en serio”. Encarga materiales y un lienzo en cuyas medidas se equivoca. De un absoluto desconocimiento de las técnicas artísticas pasa a enfrentarse a un formato de 3x3 metros. El resultado asombra por la destreza e imaginación en la representación de una especie de edificios monumentales de aspecto oriental y arcaico, compuestos en base a un ritmo de pequeños detalles ornamentales.

Podemos comprender la calidad técnica de las obras pictóricas posteriores, que se sustentaría en la experiencia que iba

adquiriendo. Lo difícil de explicar es ese salto de habilidad e imaginación entre sus primeros dibujos garabateados bajo el influjo del espíritu de Marie, y su primera tela, cuya autoría atribuye a Leonardo Da Vinci. Cuenta Lesage a Eugène Osty, director del Institute Métaphshiquique de París, que antes de empezar esta obra estuvo tres semanas con su mano paralizada sobre el lienzo esperando a que los espíritus le guiaran. Esto nos hace pensar que estaba construyendo un esquema de composición mental, pero Lesage niega basarse en visiones que pudieran proporcionarle una idea de conjunto. Sí tiene, en cambio, alucinaciones auditivas<sup>10</sup>. Mientras pinta afirma oír campanas, lo que parece indicar que pinta en un estado similar al trance. Quienes le han visto pintar en el Institute Métaphshiquique donde se prestó a realizar una sesión pública, le recuerdan en absoluto silencio frente al lienzo desarrollando su labor miniaturista en riguroso orden y sin enmiendas. Aborda cada trabajo con una actitud devota hacia las fuerzas que supuestamente le guían, “ni intentes averiguar lo que estás haciendo” le dicen estas. (Rhodes, 2002, p. 146).

Observando esta primera obra tenemos la sensación de que está formada por la suma de dibujos independientes, como si el formato le quedara grande. Ese problema, en caso de que lo sea, parece superado por obra de la experiencia en los trabajos posteriores, donde se observa una mayor adecuación entre la composición y el formato.

### *Sesión demostrativa en el Institute Metapsychique de París*

Lesage accede a realizar una demostración pública de su actividad creativa en el Institute Metapsychique de París entre el 6 de abril y el 10 de mayo de 1927.

Durante ese periodo produce dos telas bajo la mirada expectante de un grupo formado entre otros por pintores, etnólogos, museólogos y Eugène Osty, director de la Institución, más pendiente del alcance metapsicológico de la actividad.

Las opiniones de los diversos colectivos son resumidas por Osty (1928, p. 12) de esta manera: Los pintores coinciden en considerar a Lesage un buen pintor decorativo. Su seguridad y buen gusto para combinar colores se explica para ellos por los 15 años de “oficio” que preceden a la ejecución de dichas obras.

---

<sup>10</sup> En realidad, probablemente fueran *pseudoalucinaciones*. Champanier y Maleval (1977, p. 266) se refieren con este término de Baillarger a las alucinaciones que no son *percepciones sin objeto*, es decir, que no se confunden con lo real sino que se localiza claramente que su origen es interior.



Fig. 42. Auguste Lesage, *El Espíritu de la Pirámide*, (1926)

Una vez se han pronunciado, Osty les muestra las telas anteriores y el grupo de pintores se sorprende de la riqueza ornamental y de la imaginación del autor. Todos destacan el valor de la primera de sus composiciones, que consideran la más original e inquietante de todas.

Hay menos acuerdo entre las opiniones del público cultivado heterodoxo. Desconcertados por el aspecto arcaico de la obra, le atribuyen diversas raíces, basándose en recuerdos más o menos imprecisos de su propio bagaje cultural.

Los etnólogos más competentes coinciden en acordar un aire arcaico al conjunto que no se basa en ninguna tradición cultural en concreto. Las referencias egipcias (que sólo son explícitas en la última fase de su obra) parecen provenir de la sugestión del autor, posiblemente influido por lo



que lee y por los comentarios recibidos, como demuestra que los jeroglíficos que aparecen en la obra estén colocados de manera arbitraria y sin sentido.

Tres días después, el 14 de mayo, Lesage accede a realizar una prueba en la oscuridad. Apenas tarda unos minutos y el resultado es considerado por todos un garabato semejante al que podría hacer cualquiera en condiciones semejantes. Maryus de Tyane (uno de sus espíritus guía) explica al público con amabilidad que el trabajo de su médium no es para ser realizado en oscuridad, y ruega que no se lo vuelvan a solicitar.

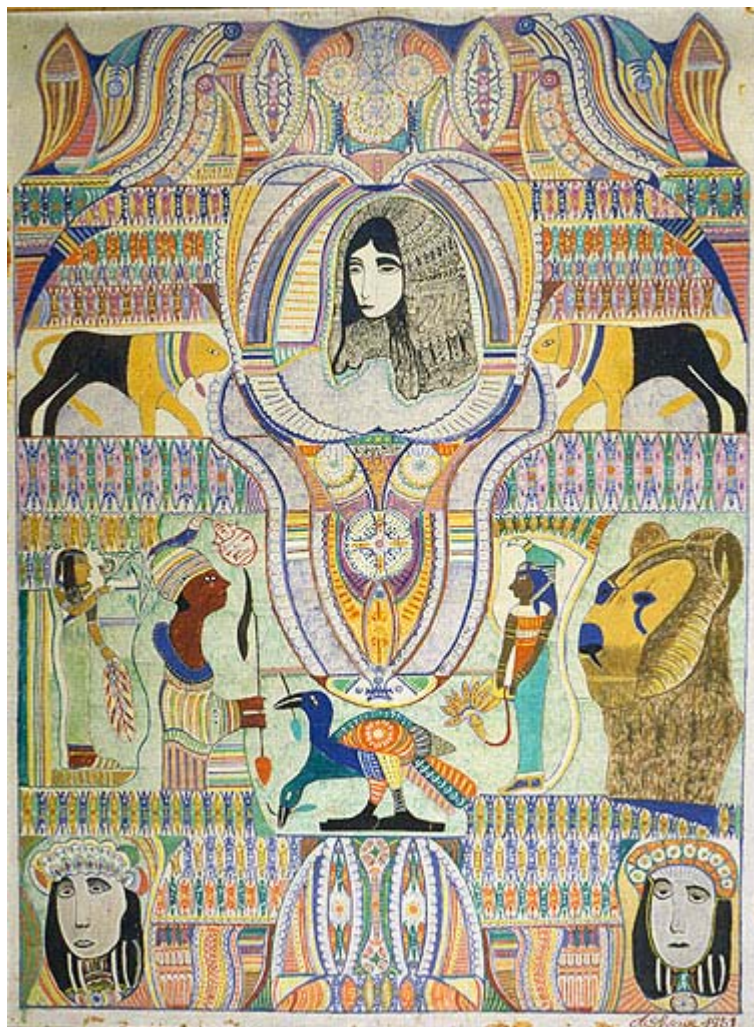


Fig. 43. Auguste Lesage, *Sin título*, (1951)

empezado a desempeñar junto a su amigo Leconte, el mismo que le introdujo en los ambientes espiritistas. Sus otros amigos también pasaron a un segundo plano y cuando le reclamaban su presencia o le criticaban por el dinero que gastaba en materiales, él alegaba “nada podría impedirme pintar” (Osty, 1928, p. 7).

### **Sobre las ganas de pintar**

Eugène Osty cuenta cómo Lesage volvía fatigado de la mina, se lavaba y se disponía a pintar durante dos o tres horas. Michel Thévoz considera que su vida estaba marcada por “una obediencia ciega” al sistema social que le abocaba al “agotamiento, la miseria, la enfermedad y la perdición” (Rhodes, 2002, p. 145). Es fácil imaginarse el alivio que supondría para él entregarse a una tarea tan distinta a la que ocupaba su jornada.

Cuando llegó la guerra, Lesage llevó sus nuevas herramientas al frente y a la vuelta ya no quería hacer otra cosa que pintar. Abandonó incluso cierto rol de curandero que había



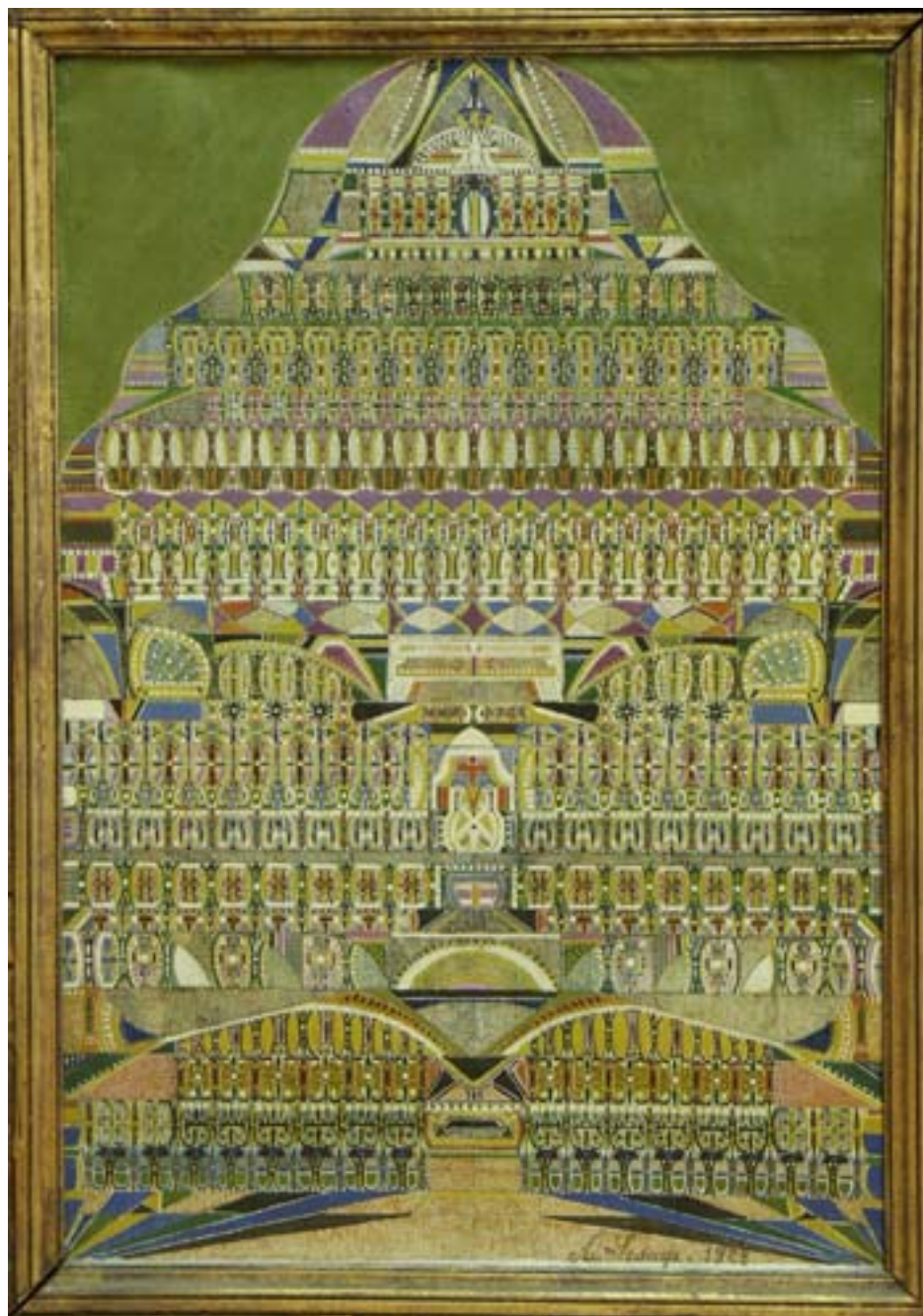


Fig. 44. Auguste Lesage, *Composición mediúmnica* (1928)

### Detallismo obsesivo

Lyle Rexer realiza una comparativa entre el componente obsesivo de muchas obras de arte contemporáneas y el que se encuentra en la obra de Lesage. Cita como ejemplo al artista Chuck Close cuyos últimos retratos están configurados por la suma de pequeñas elipses de colores. Sin embargo, las pequeñas elipses están dispuestas en función de un total al que quedan supeditadas. En el arte *outsider*, y en la obra de Lesage en particular, el detalle se impone sobre la totalidad. Con esto no queremos decir que carezca de forma contenedora final, sino que al



tratar cada detalle con la misma devoción e ir construyendo la composición “sobre la marcha” el ojo del espectador tiende a viajar de un extremo a otro del cuadro y termina perdiéndose en alguno de los detalles. Nuestra primera impresión es la de estar ante una especie de “arquitectura”, pero enseguida apreciamos que el conjunto parece esconder muchas formas al mismo tiempo. (Carpintero, 2004, p.131)

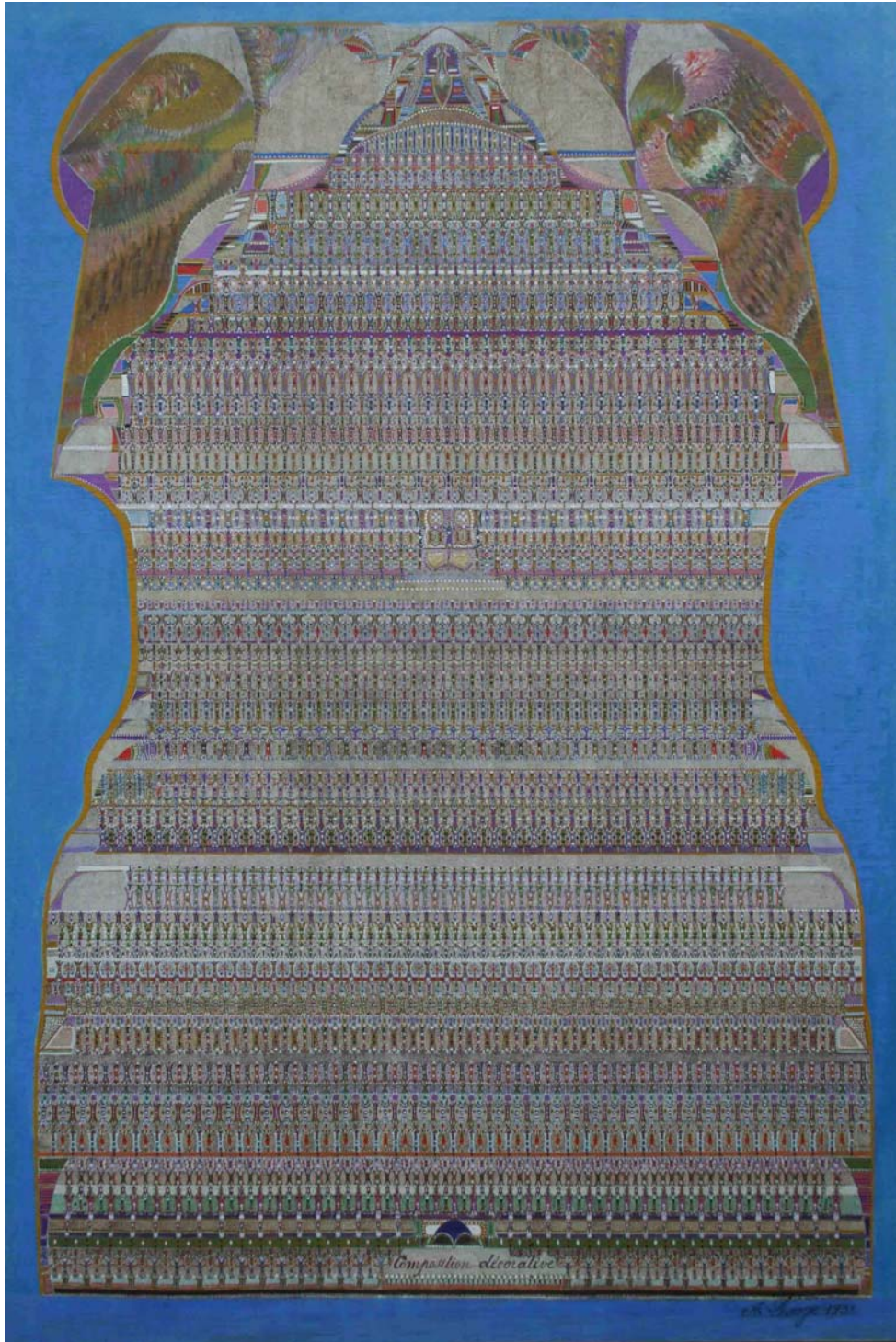


Fig. 45. Auguste Lesage, *Composición decorativa* 1928 (fecha en 1932)

Cuando decimos que en el arte *outsider* el proceso prima sobre el resultado, cuando afirmamos que es un *arte del camino* creemos apuntar en la misma dirección que este comentario de Lyle Rexer (2005, p.102) a propósito de la obra de Lesage “la igualdad de tratamiento esconde una discontinuidad radical inherente a las imágenes, como si lo que prevaleciera de la obra como conjunto fuera la preocupación del artista por cada instante de creación”.

Conviene precisar que no todas las obras de Lesage responden a ese tándem de detallismo y simetría. Existen algunas obras más libres que son difíciles de localizar en la bibliografía del arte *outsider*. Un ejemplo es esta pieza que pertenece a una colección particular y que curiosamente coincide con la fecha de la sesión organizada por Eugène Osty en 1927. En ella apreciamos un intento de escenificación y una manera de rellenar el espacio completamente distinta a la que rige sus otras pinturas. Si bien busca cubrir todo el soporte, los colores abarcan áreas más amplias y las figuras se liberan de la simetría.

A pesar de todo, vemos que le cuesta aplicar masas de color uniformes, éstas están compuestas por multitud de pequeños trazos, por lo que su estilo, en esta ocasión, parece cercano al puntillismo.



Fig. 46. Auguste Lesage, *El espíritu de la pirámide* (1927)

### Particularidades de Lesage

En contraste con otros pintores que trabajan en estados alterados de conciencia, llama la atención que Lesage trabaje a plena luz. La mayoría de ellos desarrolla su actividad a oscuras, con una leve luz roja (Gruzewski) o como mucho a la luz de una vela (Pigeon,

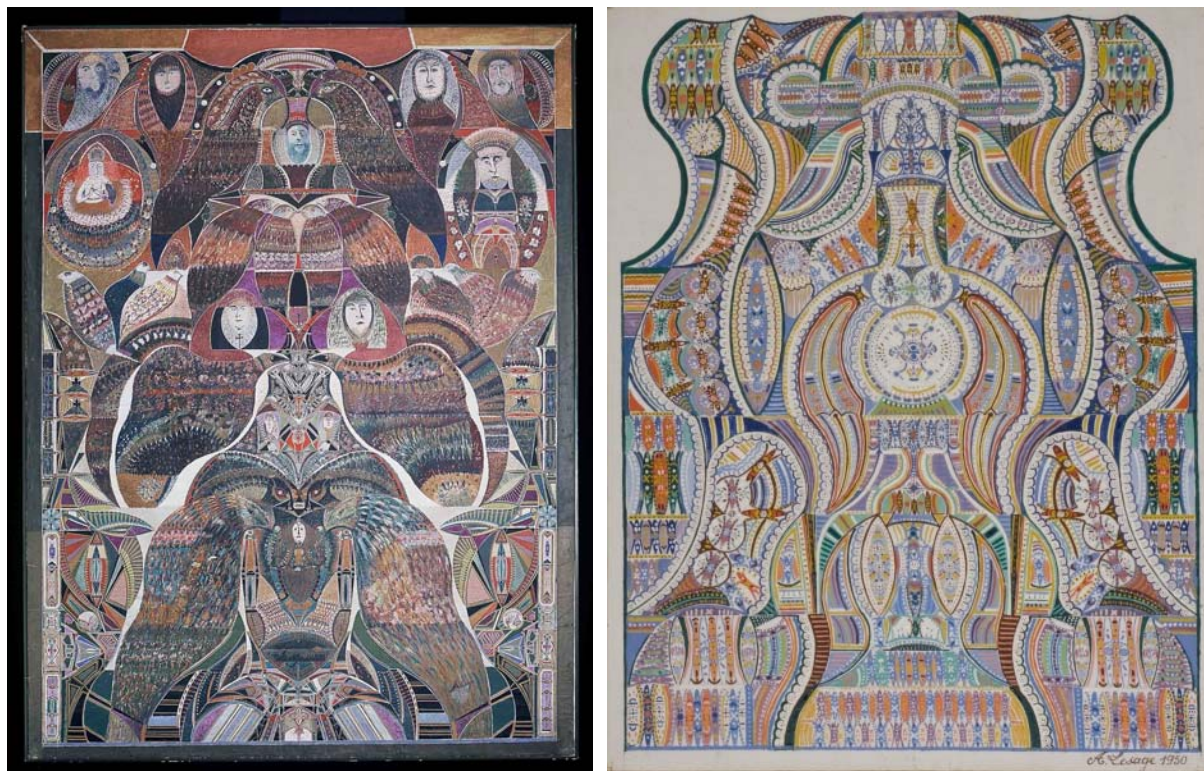


Gill, Louis). Sin embargo, cuando Lesage accede por petición de Osty a someterse a una sesión a oscuras el resultado es decepcionante.

Su manera de dejarse llevar es también particular pues sus estructuras están sujetas a estrictas normas de orden y simetría. Aunque pueda resultar chocante, entre sus instrumentos de trabajo encontramos también reglas. Su proceso creativo es similar y al tiempo diferente al modo de trabajar de la mayoría de pintores mediúmnicos, en los que la composición emerge de una manera más fluida. Sí tienen en común, como señala Bertrand Mehéust, la forma de desarrollarse que “recuerda al crecimiento de los vegetales”, como si siguieran un patrón instintivo que les sirve de guía (Mehéust, 2003, p.10).

Lesage, el más conocido de los artistas mediúmnicos, tiene en realidad muy poco de oscuro. Ni en su obra ni en su personalidad encontramos nada particularmente inquietante.

En cualquier caso, más allá de su valor mediúmnico o artístico, coincidimos con Eugène Osty (1928, p. 12) en considerar estos trabajos de un minero que consigue vivir haciendo algo que le gusta y que le hace sentirse más valorado, como “obras de arte psicológicas”.



Figs. 47 y 48. Auguste Lesage, *Símbolos de pirámides* (1927-28) y *Sin título* (1950)



Comentario de una obra de Auguste Lesage.

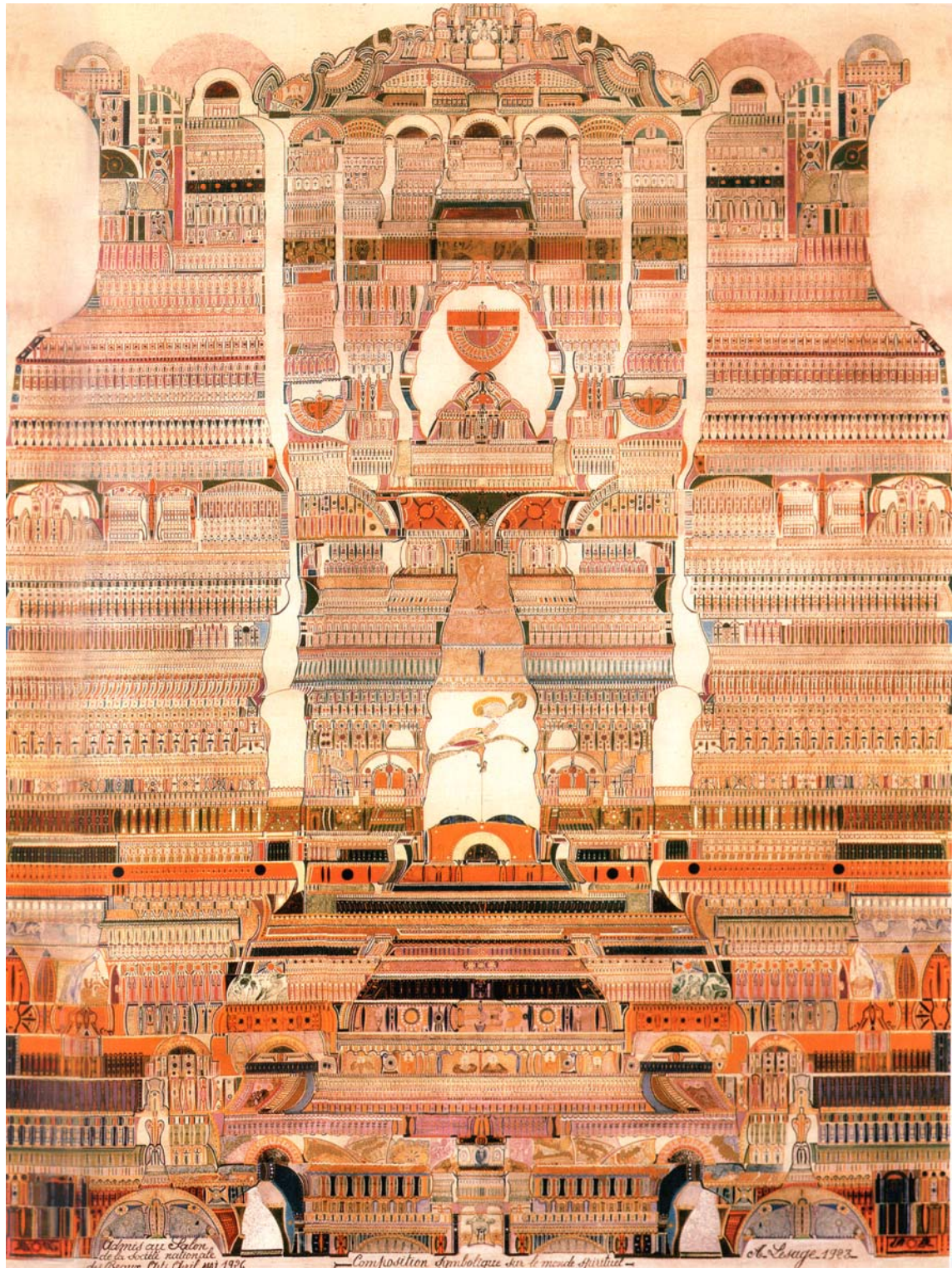


Fig. 49. Auguste Lesage, *Composición Simbólica sobre el Mundo espiritual* (1923), 158.5 x 177.0 cm.  
Óleo sobre tela, Colección de Art Brut de Lausana.

A Lesage no le gusta demasiado el rojo, ni los contrastes violentos entre colores.

Su obra busca revelaciones sosegadas, se encuentra cómoda en el mismo terreno que los encajes o la filigrana, donde prima el virtuosismo sobre lo expresivo.

Su lienzo es un tejer primoroso que línea a línea deja entrever el “traje”. Tan afín a lo textil, en realidad, como al arte de la caligrafía. Esta segunda asociación puede parecer chocante, pero basta mirarlo unos minutos para encontrar el esmero que aplicaban nuestros abuelos a su escritura. Además, la caligrafía busca el equilibrio entre todas las letras, las que suben y las que bajan; es un gesto creativo pero muy racional. Cuando observo la delicadeza de las formas y su correspondencia al otro lado del eje de simetría percibo lo mismo que al leer la inscripción de la parte baja. Todo se resume en una palabra: esmero.

La pieza queda, además, cuidadosamente catalogada. Debajo a la izquierda escribe "Admitido en el Salón Nacional de Bellas Artes, mayo 1926". También coloca el título en el centro y firma a la derecha.

Al intentar reproducir esta obra de Lesage para descubrir más cosas de su proceso creativo me di cuenta de la extraña sensación que debía experimentar al no saber cómo sería el conjunto final. Lo curioso no es esa forma de proceder (habitual en los autodidactas) sino que el dibujo de Lesage no es fluido, no parece espontáneo. Casi parece arte digital y sin embargo su procedimiento no es tan diferente al de doblar un papel con pintura por la mitad para ver la mancha resultante: inesperada y perfectamente simétrica.



Fig. 50. Primera lámina del Test de Rorschach



La simetría es “fundamental para la capacidad de los seres humanos de reconocerse unos a otros” (Rexer, 2005, p. 85). Nos ayuda a organizar la experiencia visual. En ella se basan las formas del test de Rorschach y también la utiliza Lesage para que sus “filigranas” parezcan extrañas construcciones.

¿Qué hay tras la fachada de estos edificios? Nada. Son como decorados de películas del Oeste: la simulación de un escenario, de un escenario nostálgico. Una bella y disparatada forma sin fondo.

¿Se puede hablar de *kitsch*? Quizás en sus últimos trabajos, aquéllos que fuerzan “lo egipcio” e incorporan rostros de Cleopatras. Trabajos de la interferencia de antropólogos e historiadores: miradas creadoras. Sin embargo esta composición de 1923 es elegante y delicada en sus formas... también en su rechazo a incluir figuras. Cuando uno comienza a dibujar es extraño no recurrir a la figura, cuya reproducción tiene una recompensa inmediata. Nos permite proyectarnos y reconocer su expresividad más que cualquier objeto inanimado, tan ocupados estamos con nosotros mismos y nuestros semejantes.



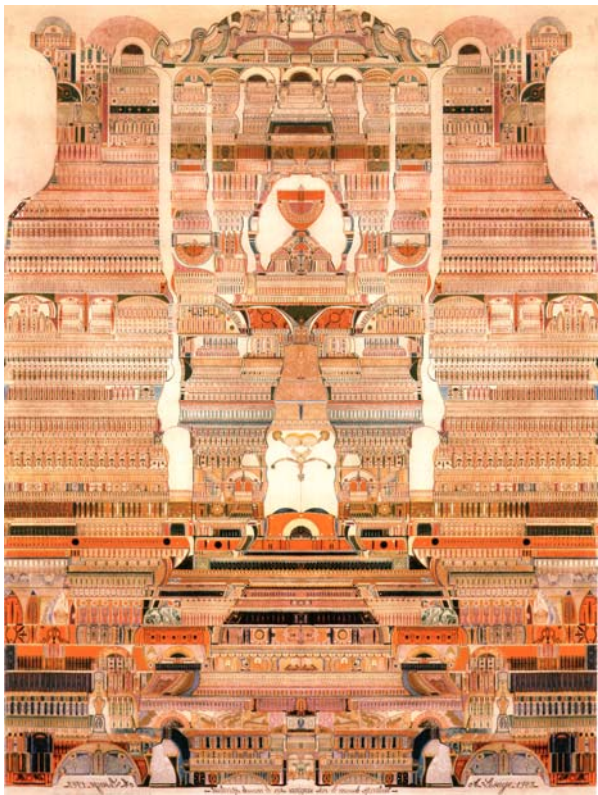
Fig. 51. Madge Gill, *Sin título* (1939)

Otros apasionados de lo ornamental, como Madge Gill, no pueden resistirse a intercalar figuras entre la decoración. Ya comentamos que en Lesage esto es sobre todo un interés tardío, él no hace muchas concesiones al ser humano. Su minúsculo pincel se ensimisma en la distribución ordenada de pequeños detalles, uno tras otro, y mientras, oye campanas.

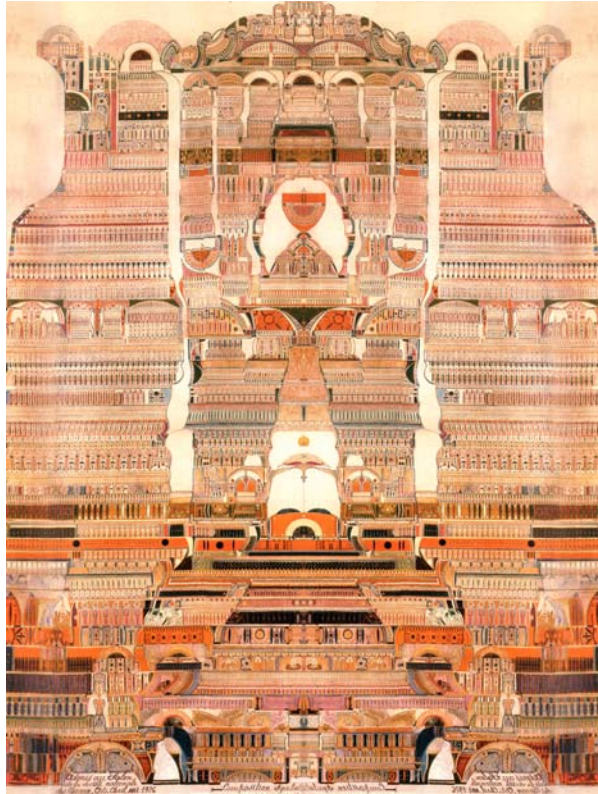
Se nos hace difícil pensar que no se separe del papel para recordar lo que había dibujado al otro lado.

A fin de comprobar la fidelidad de la simetría en su

obra, hemos realizado un montaje en Photoshop, trazando el eje vertical del cuadro y generando dos piezas. Una compuesta por la parte derecha y su reflejo, otra compuesta de la misma manera pero con la parte izquierda.



Duplicación del lado derecho



Duplicación del lado izquierdo

El resultado es que ambas composiciones son prácticamente idénticas. El único elemento no simétrico es esa especie de vegetal fantástico en la parte inferior central, donde un pequeño lacito en una de sus “ramas” le permite sostener “la cúpula principal” del edificio como si fuera un péndulo.





Con la manera de trabajar que tenía (nos referimos sobre todo a la improvisación y a la progresión de lo pequeño hacia lo grande) lo que más cuesta concebir es su habilidad para distribuir los vacíos de forma armoniosa.

En relación a Lesage se habla de espiritismo pero en realidad, lo que el pintor busca es tocar “lo espiritual” poniéndose de puntillas, porque es un hombre de la tierra, de las cavidades de la tierra, incluso. Un hombre de los colores más tristes del norte de Francia, de minas sucias y cielo gris. Por eso le hacen soñar los colores refinados. Fríos y etéreos: el azul, el morado, el verde, el rosa. Esta composición que observamos es de tonos más cálidos que sus habituales, aún así, los naranjas conviven apaciblemente con los demás, sin provocar estridencias.

Sus formas evocan el lenguaje de lo sagrado: mandorlas, cálices, pequeñas cruces y cúpulas... hasta componer una arquitectura sin volúmenes.

Ya observó Lyle Rexer en su libro *How to look at Outsider Art*<sup>11</sup> que una de las principales características de las creaciones *outsider* es su dimensión plana. Él se refiere a ello como *Mundo-Plano*<sup>12</sup> (Rexer, 2005, pp. 82-86).

La perspectiva, que revela inquietud por el mundo externo, es menos importante que la fidelidad al “mundo interior”. Rexer señala dos aspectos comunes a *Flatland*, la “simetría” y la “organización jerárquica”. Ambos presentes en la obra de Lesage, donde la simetría se desarrolla a ambos lados de un eje imaginario (y real, pues sabemos que lo dibujaba antes de comenzar).

La falta de plan contrasta con la disciplina rigurosa y geométrica. Se aprecia una diferencia con la obra de Consuelo González Amézcuca, creadora mexicana, quien combina en sus “trabajos de filigrana” formas fluidas con otras geométricas, lo que es más habitual.

Lo más peculiar en Lesage es quizás esa búsqueda de espiritualidad desde la racionalidad y la sencillez de su persona. El resultado es como un puente entre las aspiraciones y la realidad, entre el detalle y lo descomunal. Un puente en donde se encuentran varios mundos enfrentados y crean una nueva forma. Antes decíamos, una bella y disparatada forma sin fondo. Un ansia tranquila, al mismo tiempo excesiva y humilde.

---

<sup>11</sup> *Cómo mirar al Arte Outsider*

<sup>12</sup> *Flatland* en el original, nombre con el que Lyle Rexer se refiere a la ausencia de volumen y perspectiva en la mayor parte del arte *outsider*.



Fig. 52. Chelo González Amézcuca, *Dibujos, poemas y un pavo real*. Trabajo de filigrana (detalle), (s.f.)

#### 4. CONCLUSIONES

El inconsciente en su función reguladora parece encontrar vías de comunicación con la parte consciente a través de la expresión plástica ya que ésta es un vehículo apropiado para la generación de símbolos. Dichos símbolos brotan del individuo para quedar plasmados en el exterior. Así se convierten en algo que existe fuera de él posibilitando la asimilación de parcelas oscuras de la mente.

Con frecuencia lo que se revela es tan interno y desconocido que al propio autor le sorprende. Entonces coloca la fuente misteriosa en el exterior o incluso más allá; en los extraterrestres, en Dios, en los espíritus... Como suele tratarse de personas que no han tenido actividad artística previa, sucede un extrañamiento ante lo que uno mismo es capaz de generar. Se entremezclan además algunas creencias populares que relacionan el arte con un don divino. Nuestra cultura católica nos aleja de la idea de que todos somos artistas en potencia. En palabras del Papa Juan Pablo II “los artistas son individuos dotados por Dios de especiales capacidades intuitivas y expresivas, cultivadas con el estudio y la experiencia” (Panero y otros, 2007, p.49). Del mismo modo, el prisma romántico a través del cual seguimos mirando el arte, también nos aleja de este planteamiento con su tendencia a asociar genio y locura.

La historia del minero Lesage nos muestra que los estados alterados de conciencia favorecen el encuentro de recursos insospechados. Se puede abordar este misterio desde la negación de

cualquier fuente exterior al individuo como sostiene el especialista en arte *outsider* Roger Cardinal para quien la actividad mediúmnica es *posibilitadora* de una actividad artística cuyo origen está en habilidades latentes, el instinto o el subconsciente (MacLagan, 2005, p.52).

Otras posturas reconocen la operatividad de cierta fuente transpersonal. Entre ellas las teorías basadas en el trabajo de C. G. Jung, que dirige su mirada a una interrelación dialéctica entre el inconsciente individual y el inconsciente colectivo (Ibid.).

### ***Sobre la motivación, algunas posibilidades***

El escritor Fernando Pessoa daba voz a sus personalidades secundarias a través de sus *heterónimos*. La mayoría de las personas no mantienen una relación tan consciente con el resto de personalidades que lo conforman como individuo. Una manera de brindarles un modo de expresión es precisamente la experiencia mediúmnica. Personalidades de otra manera censuradas se manifiestan en el flujo de trabajo creativo de Madge Gill, Séraphine Louis o Auguste Lesage.

Frédéric Myers, apasionado del espiritismo y miembro fundador de la SPR<sup>13</sup> sienta las bases de la interpretación de la actividad mediúmnica como un espacio para la comunicación entre partes disociadas del individuo. Para él existen facultades supra-liminales (conscientes) y subliminales (inconscientes) que pueden entrar en comunicación gracias a los “estados alterados de conciencia”. Estas teorías tomarán forma en el trabajo de Janet, Flournoy, Freud y Jung.

En 1906, Flournoy publica sus estudios sobre los escritos de Miss Miller, que bajo hipnosis compone poemas protagonizados por un héroe azteca dando datos acordes a dicha cultura que desconoce en estado de vigilia.

En el trabajo de Flournoy con Hélène Smith subyace una sospecha, algo así como que en estado de trance podemos ser mejores y más cultos. Junto al lingüista Saussure, trabaja para descubrir y explicar la riqueza y complejidad estructural de las lenguas desconocidas que maneja Smith en estado de trance, y que contrasta con la “relativa incultura” de la autora en estado normal (Si Ahmed, s.f., p.3). Flournoy concluye que las múltiples reencarnaciones de Smith son reminiscencias de “relatos de la imaginación subliminal” forjados durante su vida, en particular en la infancia, que después fueron olvidados (Ibid.). En paralelo al trabajo de Flournoy, Freud definía su teoría del inconsciente en términos similares. Más tarde, Jung revisaría el caso de Smith consagrándole un escrito que preconiza su noción de “inconsciente colectivo”.

---

<sup>13</sup> Institución inglesa que surge en 1882 para estudiar los fenómenos espiritistas.

A la luz de este ejemplo, parece como si un estado alternativo de conciencia pudiera sacar lo mejor de nosotros mismos (o eliminar lo que sobra) ya se trate de nuestros recursos como individuos o de un legado común humano.

Mediante el arte, muchas personas se evaden de circunstancias vitales duras (Lesage, Louis y Havelick de su trabajo gris y extenuante), asimilan experiencias traumáticas (Gill, Zemankova) o vencen una sensación de mediocridad (Gruzewski). Considerarse médium significa sentirse elegido, y la producción de dibujos sin presión ni autocensura puede resultar muy agradable, permite sorprenderse de lo que parece brotar de la mano (Gruzewski, De Canistris) o el más allá (Chomo, Owens).

Un caso curioso es el del médium Charles Hugo, hijo del escritor Victor Hugo, quien en opinión de Si Ahmed, se valía de sus experiencias mediúmnicas para atraer la atención del padre. Así, Charles, tan pequeño en comparación a la figura paterna, conseguía dictarle poemas al gran Maestro, relegado al papel de escriba, restituyendo así sus necesidades narcisistas.

Ya hemos hablado de la importancia del “efecto compensatorio” desde el punto de vista de la motivación de los médiums. “Gracias a esta actividad los autores aquí vistos pueden acceder a un modo de expresión reservado, por lo general, a la elite” (Si Ahmed). Más aún, la mediumnicidad les brinda la oportunidad de trascender su identidad gracias “a otro idealizado y todopoderoso” que consiente en manifestarse a través de él.

### **¿Tiene sentido la asociación de médiums, artistas y locos?**

Existen multitud de características que vinculan los procesos creativos de muchos esquizofrénicos con los de médiums. Entre ellos, la ambigüedad de la línea, el gusto por mezclar texto e imagen en una misma composición, el automatismo, la devoción por el trabajo, ciertas obsesiones (cubrir todo el espacio, atención minuciosa al ornamento...).

Esto es una evidencia, que hay quien podría achacar a características comunes de la gente “que pinta sin saber”. Sin embargo, el arte mediúmnico y el arte realizado por enfermos mentales suele ser más “descondicionado” que el arte naif o popular.

En cualquier caso, la inclinación a “meter en el mismo saco” a médiums, artistas y locos no comienza con Breton, Dubuffet y el resto de admiradores del *Art Brut* quienes creyeron reconocer en todos ellos a “sujetos inspirados cuya mano anestesiada parece conducida por otra mano” (González, 2008, p.61). El vínculo entre médiums, artistas y enfermos mentales, o dicho en términos de la época: el poeta, el adivino y el loco eran prácticamente la misma cosa en la Antigua Grecia. A todos se los imaginaba poseídos por una misma “magia divina” (Ibid., p.58).



## El automatismo

El automatismo es una práctica comúnmente asociada al arte mediúmnico. La repetición de un gesto gráfico (punteado, rayado...) es una manera de favorecer los estados alterados de conciencia, o dicho de otra manera, sirve para conseguir el silencio mediante la monotonía del ruido, como hacía el primitivo con el tambor.

El automatismo basado en la repetición es una pulsión muy básica, considerada por Freud una pulsión más original, más elemental que el principio de placer, que ella destrona (Aguirre, 2002). Ambos construyen para él el auténtico motor de la creación artística.

El automatismo no conduce necesariamente al trance, pero al menos permite divagar libremente durante la ejecución de la actividad y nos libera de los *objetivos* porque, como afirma Colin Rhodes, “cuando el automatismo aparece el objetivo desaparece” (Rivers, 2004).

El acceso sistemático a la imagen inconsciente mediante el automatismo orienta el tipo de creaciones que hemos estudiado hacia el camino de lo *sígnico*<sup>14</sup> (Kleiman, 1997, p.20) más que al *representativo* o al *simbólico*. Aunque a veces puedan convivir varias intenciones en una misma obra, lo *sígnico* aparece con fuerza en las obras mediúmnicas y en el arte *outsider* en general. Los rostros que intercala Wölfli, o sus pájaros, son entendidos de este modo: como criaturas inéditas y por supuesto, lo son los múltiples patrones de repetición de inspiración vegetal que salpican la obra de Zemankova o Alcock.

Jacqueline Chénieux-Gendron (CAAM, 1992, p. 40) encuentra dos alternativas en el automatismo surrealista mientras hace hincapié en su origen heredado de los médiums. Por un lado están “esas líneas donde la mano se olvida, donde el movimiento puro niega la necesidad de *figurar*” y que a nosotros nos parecen apropiadas para describir obras como las de Laure Pigeon o Jeanne Tripiet, donde la cadencia del gesto parece anteponerse a la figuración. La autora, cita como ejemplo para esta vertiente a André Masson. Por otro lado, se encuentran “esas imágenes dibujadas con respeto y minuciosidad, y que *representan*: son imágenes de sueños en una pintura eminentemente plástica” a la que podríamos nosotros vincular la obra de Burnat-Provins o Gruzewski y que la autora ejemplifica con De Chirico.

La observación de Chénieux-Gendron nos sirve para poner palabras a dos dinámicas encontradas en el arte mediúmnico. Aquéllas en las que prevalece el gesto creativo automático

---

<sup>14</sup> Desde el punto de vista conceptual, Jorge Kleiman (1997, p. 20) detalla los tres caminos que ha tomado el arte a lo largo de la historia. El *representativo*, que se corresponde con el mundo real; el *simbólico*, que se define con los 3 tropos del lenguaje (sinécdoque, metáfora y metonimia) y el *sígnico* o *imaginario*, que genera *criaturas inéditas* (sic) o, dicho de otra manera, que no aluden a otra cosa sino que provienen de dinámicas genéricas y genéticas.

como lo más importante y que podríamos decir son *puro proceso*, y aquéllas que soportan la misión de representar una imagen o visión y en las que lo más importante es *el objeto*.

### Creación sin plan establecido

La tipología de creación chamánica (curso de Luis Mayo Vega, 2001<sup>15</sup>) se caracteriza por avanzar de las partes hacia el todo dejándose llevar por las formas que van surgiendo. Esta forma de trabajar se opone a la creación bajo un plan establecido, del todo hacia las partes, que puede encontrarse en el arte conceptual. Este *dejarse fluir* es habitual en los procesos creativos del arte *outsider*, donde hemos observado que es habitual que una línea sirva a varias funciones. Esto es observado por el doctor Escudero Valverde cuando estudia el trabajo de los esquizofrénicos, él lo llama llama “transmutación de la línea”. En la obra de Laure Pigeon el objetivo de la línea se perfila según se va deslizando la pluma por el papel. Así, la figuración aparece en el entramado de tinta azul revelándose en los espacios en blanco que sugieren rostros de mujer.

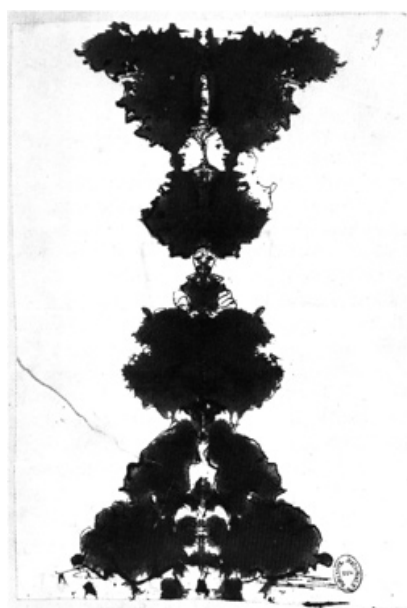


Fig. 53. Victor Hugo. Tinta derramada y pliegue retocados. (s. f.)



Fig. 54. Eugène Gabritchevsky, *Rue Falguière*, (1944)

Este *dejarse fluir* es el *modus operandi* habitual en el arte *outsider*. En el preámbulo de este capítulo ya hablábamos de un ejemplo ilustrativo de esta creación chamánica por *formas encontradas* donde el azar tiene mucha importancia, aunque siempre está supeditado a las formas que el autor quiera encontrar. Nos referimos a los experimentos con tinta de Victor Hugo cuando doblaba un papel manchado y añadía detalles sobre el resultado para definir algunas formas. Otro autor *outsider*, **Eugène Gabritchevsky** (Rusia, 1893 – 1979), trabaja de un modo parecido, a

<sup>15</sup> Extraído de las clases de *Teoría de la Comunicación* (facultad de Bellas Artes de la UCM) del profesor Luis Mayo Vega.

partir de manchas producidas al azar entre las que encuentra extraños personajes que define con algunos detalles intencionados.

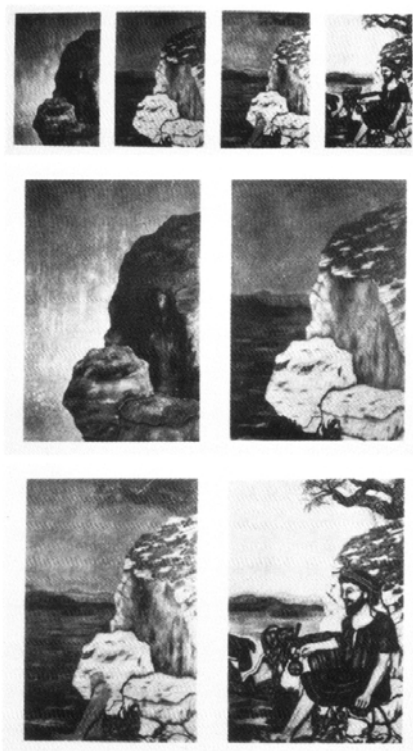


Fig. 55. Hélene Smith, *Retrato de Judas* (proceso)

Otro ejemplo paradigmático de esta forma de trabajar es Madge Gill, quien rechazaba la mediación compositiva e incluso realizó una primera serie de dibujos con la mano izquierda. Gill trabajaba en papel continuo enrollado de forma que sólo era visible la parte sobre la que estaba dibujando. Así conseguía no distraer el mensaje que fluía a sus manos con intenciones estéticas. Hélène Smith también tenía una manera particular de trabajar, aunque completamente opuesta a la de Madge Gill. Si estaba dibujando una escena, pongamos como ejemplo su *Retrato de Judas* donde hay un fondo de rocas y una persona sentada sobre ellas, primero pintaba el paisaje como si no fuera a haber sobre él un personaje, y luego superponía la figura.

Esta manera de crear resulta muy familiar a los que trabajamos habitualmente con Photoshop, pero es poco práctica cuando se aplica a la pintura pues supone trabajar dos veces.

Mientras que el proceso creativo de Gill transpira cierto encanto chamánico, las maneras de Smith nos resultan sencillamente ingenuas, y lo mismo sucede con el resultado. Quizás por eso recibe un lugar secundario en las recopilaciones del arte *outsider*.

### Sobre el ornamento

Obras como las de Gill, Lonné, Lesage o Minnie Evans comportan esa pulsión de rellenar todo el espacio que llamamos *horror vacui*. En estas obras no suele haber un motivo principal en torno al cual se articula el ornamento. Directamente, ellas son ornamento.

Hay algo que vincula estrechamente lo decorativo y las alucinaciones debidas a drogas. “La mescalina es una fábrica de ornamentos” dice Ángel González (2008, p. 71), refiriéndose al libro de Michaux sobre la mescalina *Miserable miracle*<sup>16</sup>. No sólo Michaux nos muestra este vínculo, también Walter Benjamín nos cuenta cómo, bajo los efectos del hachís, los ornamentos de un simple visillo dejan de pasar desapercibidos para contener revelaciones del universo. “Los

<sup>16</sup> *Miserable milagro*

ornamentos son las casas de los espíritus”, escribe (Ibid.). González compara los dibujos en estados alterados de conciencia con la labor textil al describirlos como “un largo y delicadísimo trabajo de trenzado o despuntado” (Ibid., p. 69).

Las metáforas que vinculan el trabajo textil con las creaciones automáticas son tan frecuentes que el mismo André Breton se servía de una de ellas para hablar del Surrealismo como “del lazo que se deshace y del hilo que hay que dejar que se deshaga entre las palabras, entre las frases del diálogo y las formas de representación”.

El descubrimiento esencial del surrealismo es, en efecto, que, sin intención preconcebida, la pluma que corre para escribir o el lápiz que corre para dibujar, “hilar” una sustancia infinitamente preciosa de la que quizá no todo sea materia de intercambio, pero que, al menos, se manifiesta cargada de todo lo que el poeta o el pintor entraña, entonces, de emocional. (CAAM, 1992, p. 40)

Hay una teoría deliciosamente arriesgada de Ángel González en “Pintar sin tener ni idea” que viene a decir que las fiebres que sufrimos de pequeños cuando pasamos la varicela, el sarampión, etc. dejan un recuerdo alucinatorio en la memoria que se reproduce en los trances voluntarios. Sería una manera de explicar las coincidencias universales entre obras realizadas en estados alterados de conciencia. Éstas coinciden también con símbolos chamánicos y dibujos realizados bajo influencia de drogas. Pero González va más allá y sugiere, incluso, que la función última de estas enfermedades infecciosas pudiera ser “introducir a los goces y tragedias de este mundo”, “introducir al arte” (González, 2008, p. 65). Los “fenómenos geométricos coloreados” a los que alude son “puntos, círculos, cuadrículas, líneas en zig-zag, quebradas y serpenteantes, catenarias empalmadas o estructuras radiantes” y en general figuras que se caracterizan por ser dinámicas e “insoportablemente inestables y vibrátiles” (Ibid.). También nos cuenta que los tukanos de Colombia piensan de los motivos de sus tejidos que los habían visto primero en los trances provocados por la ayahuasca.

### **Sobre la redondez y la naturaleza**

La redondez, dice la especialista en simbología Aniela Jaffé, “generalmente simboliza una totalidad natural, mientras que la formación cuadrangular representa la realización de ella en la consciencia”.

Las obras de Lonné y Pigeon están formadas por circunvalaciones, las de Jeanne Tripiier por hilo que vuelve una y otra vez, las formas rectas son poco frecuentes, y cuando las hay (Gill) responden a un tipo de composición que crece de manera orgánica. De hecho, hay una fuerte tendencia en el arte *outsider* checo a representar las mismas formas vegetales, aquí hemos visto a Zémankova, Dopprova, Alcock, Louise, Marie-Jeanne Gil pero también



Cecilie Marková, Jan Samolej, Zmetlík, y aunque no representen motivos vegetales podemos apreciar la redondez en las obras de Jan Tóna, Hugo Pasman, Rofelin, Šašková, Kodříková y Kotzian. De hecho, es como si existiera un anhelo en muchos autores de transformación vegetal.



Figs. 56 y 57. Cecilie Marková, dos obras sin título ni fecha encontrados.

Ángel González (2008, p. 66) nos habla de este tipo de formas que describe de la siguiente manera:

Tipo de silueta asimétrica y curvilínea en manifiesta oposición a la ortogonalidad de la hoja de papel, que el doctor Jean Vinchon, en *El Arte y la Locura*, calificó de “ornamentos estereotipados estilo rocalla” y ciertamente se encuentra en los dibujos de los enfermos mentales. Como Nadja, la amiga de Breton, y un número considerable de los coleccionados por Dubuffet, como Jeanne Tripiet, Laure Pigeon, Raphaël Lonné o Gaston “el zoólogo” y también en algunos de los estudiados por Prinzhorn, entre ellos los de una “histérica” que ya había interesado al Dr. Oskar Pfister.

La naturaleza está presente en casi todas estas obras con una presencia unificadora, como si azar, arte y naturaleza fueran inseparables. Como si la mancha y el gesto pertenecieran a la naturaleza más que al hombre y, con poder de decisión, revelaran las formas que el azar elige, el azar como *Kairós*, encuentro feliz.

Cerramos el capítulo con estas palabras de André Breton (CAAM, 1992, p. 42) citando a Leonardo, que nos hacen pensar en las formas que Richard Sharpe Shaver encontraba en los muros y reproducía en sus lienzos:

El bello muro intérprete, resquebrajándose de lagartos, se inclina como un poste sobre la carrera de los coches, ante los que un paisaje, que no tiene tiempo de formarse, constituye, además, el espejo mágico en que se puede leer la vida y la muerte. No lamentemos nada. Pero, echemos, estoy lejos de oponerme a ello, echemos una mirada de agradecimiento emocionado a esas superficies elementales en las que, selectivamente, el mundo que vendrá ha intentado tanto tiempo componerse.

## 5. BIBLIOGRAFÍA CITADA

AGUIRRE, S. (2002) *La voluntad de comenzar de cero: Nietzsche, Freud, Lacan*. Recuperado el 2 de mayo de 2007 en [www.elclubdeanalistas.com.ar/saguir.htm](http://www.elclubdeanalistas.com.ar/saguir.htm)

BIHALJI-MERIN, O. (1978) *El Arte Naïf*. Barcelona: Labor.

CAAM (1992) *Automatismos paralelos. La Europa de los movimientos experimentales*. Madrid: El Viso.

CARPINTERO ZENDEJAS, L. A. (2004) *Uso De Materiales No Tradicionales En El Proceso Creativo Artístico: Aplicaciones a La Enseñanza*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, España.

CÍRCULO DE B.B.A.A. (noviembre 2008 - enero 2009) *Grafitti Brassai* [exposición].

CÍRCULO DE B.B.A.A. (marzo 2007 - mayo 2007) *Raphaël Lonné, Dibujos* [exposición].

DACHIN, L. y GAZET, B. (directores) (1986) *Raphaël Lonné, dessinateur médiumnique* [película].

FAUCHEREAU, S. (Ed.) (2007) *En torno al Art Brut*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

GONZÁLEZ, A. (2008) *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Madrid: Lampreave y Millán.

HARNER, M. (Y COLS.) (1989) *El viaje del chamán. Curación, poder y crecimiento personal*. Barcelona: Kairós.

IRIBAS RUDIN, A. (2000) En busca de la alteridad: autoexperimentaciones de Henri Michaux. *Arte, individuo y sociedad*, (12), 171-184.

JAFFÉ, A. (2002). El simbolismo en las artes visuales. En C. G. Jung, *El hombre y sus símbolos* (pp. 229-275). Barcelona: Caralt.

KLEIMAN, J. (1997) *Automatismo y creatividad*. Santiago de Compostela: Colección Master: Monografía de creatividad aplicada.

LEWALLE, G. (2004) *Le chamanisme et l'Art Brut*. Recuperado el 25 de mayo de 2009 en <http://artraw.net/domaines-de-reflexions-sur-le-chamanisme-et-lart-brut/>

MACLAGAN, D. (2005) Mediumnistic Art. *Raw Vision*, (30), 50-55.

MAIZELS, J. (1996) *Raw Creation. Outsider Art and beyond*. Hong Kong: Phaidon.

MASSONI, M.-D. (21 de octubre de 2002) *Souffleurs de sentes*. Recuperado el 4 de mayo de 2009 en [http://surrealisme.ouvaton.org/article.php3?id\\_article=189](http://surrealisme.ouvaton.org/article.php3?id_article=189)

MÉHEUST, B. (diciembre, 2003) *Un Schmurz dans le monde de l'art*. Recuperado el 5 de enero de 2008 en [www.metapsychique.org/Un-Schmurz-dans-le-monde-de-l-art.html](http://www.metapsychique.org/Un-Schmurz-dans-le-monde-de-l-art.html)

MONTPIED, B. (Otoño/ invierno, 2000-2001) Outsider Art, the situationist Utopia : A Parallel. *Southern Quarterly*, 1-2, 19-46.

OSTY, E. (enero-febrero, 1928) Aux confins de la Psychologie classique et de la Psychologie métapsychique. M. Augustin Lesage, peintre sans avoir appris. *Revue Métapsychique*, (1), 1-36.

OSTY, E. (marzo-abril, 1928) Aux confins de la Psychologie classique et de la Psychologie métapsychique. Marjan Gruzewski, peintre sans avoir appris. *Revue Métapsychique*, (2), 8- ?.

OSTY, E. (julio-agosto, 1930) Deux étranges artistes : Mme. Marguerite Burnat-Provins et Mme. Juliette Hervy. *Revue Métapsychique*, (1), 265-288 (la parte de Burnat-Provins).

PANERO, L.M., RÖSKE, T. Y OTROS (2007) *Outsider, un arte interno*. Madrid: Eneida.

PATTERSON, T. (1987) *St. EOM - Eddie Owens Martin*. Recuperado el 10 de marzo del 2009 en <http://www.amazingsights.net/st-eom.html>

PEIRY, L. (2001) *Art Brut. The Origins of Outsider Art*. París: Flammarion.

REXER, L. (2005) *How to look at outsider art*. Singapur: Harry N. Abrams, Inc.

RHODES, C. (2002) *Outsider Art, alternativas espontáneas*. Singapur: Thames and Hudson.

SEBRELI, J. J. (2002) *Las aventuras de la vanguardia*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

SI AHMED, D. (s.f.) *Art, psychanalyse et médiumnité*. Recuperado el 5 de mayo de 2009 en <http://www.metapsychique.org/Art-psychanalyse-et-mediumnite.html>

VASSILIADOU YIANNAKA, M. (2001). La expresión plástica como alternativa de comunicación en pacientes esquizofrénicos. Arteterapia y esquizofrenia. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, España.

## 6. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

ABCD, UNE COLLECTION D'ART BRUT (2000) Arles: Actes Sud-abcd.

BRETON, A. (diciembre, 1933) Le Message automatique, étude sur l'œuvre plastique des médiums. *Minotaure*, (3-4).

CÍRCULO DE B.B.A.A. (2006) *Raphaël Lonné, dibujos*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

D'ESPERANCE, E. (1897) *Shadow Land; or, Light from the Other Side*. Londres: Redway.

FLOURNOY, T. (1983) *Des Indes à la planète Mars*. París: Le Seuil.

FOUCHER, J.P.. (1968) *Séraphine de Senlis*. París: L'Oeil du temps.

MANNING, M. (1975) *The Link: The Extraordinary Gifts of a Teenage Psychic*. Nueva York: Holt, Rinehart.

MICHAUX, H. (1972) *Misérable miracle (La mescaline)*. París: Gallimard.

MICHAUX, H. (1996) *Les grandes épreuves de l'esprit et les innombrables petites*. París: Gallimard.

PATTERSON, T. (1987) *St. EOM in the Land of Pasaquan: The Life and Times and Art of Eddie Owens Martin*. Winston-Salem: Jargon Society.

PIERRE, J. (Diciembre, 1972) Raphaël Lonné et le retour des médiums, *L'Oeil*, (216).

POYLO, M. y SACUTO, G. (productores) y PROVOST, M. (director) (2009) *Séraphine* [película]. Francia-Bélgica: TS Productions.

RAGON, M. (1996) *Du côté de l'art brut*. París: Albain Michel.

SCHUBERT, M. (1991) *Outsider art II: Visionary environments*. Kyoto: Art Random 75.

SPARE, A. O. (1972) *A Book of Automatic Drawing*. Londres: Catalpa Press.

THÉVOZ, M. (1990) *Art Brut, Psychose et Médiumnité*. París: E.L.A. La Différence.



## Capítulo 3

# Escritura Plástica

1. Preámbulo / 2. Laberintos de palabras, escritura en el arte *outsider* / 3. Dwight Mackintosh, la línea que dibuja palabras / 4. Conclusiones / 5. Bibliografía citada / 6. Bibliografía consultada

## 1. PREÁMBULO

Grabar nuestro nombre, el nombre de nuestro amor o una fecha en la pared de un edificio es un tipo de vandalismo que no puede explicarse únicamente como fruto de impulsos destructivos. Veo en él, más bien, el impulso de supervivencia de todo aquel que no puede erigir pirámides o catedrales para perpetuar su nombre. Son raros los instantes en que percibimos el flujo de la vida latiendo con una emoción tan intensa que necesite inscribirse eternamente en una piedra. Georges Brassai (Círculo de B.B.A.A., 2008-2009).

Georges Brassai (Hungría, 1899-1984) pensaba que el grafiti comunicaba lo más profundo e inconsciente de la ciudad. Le interesaban sobre todo los modestos *petroglifos* que conviven con el paisaje urbano sin que la gente los perciba.

Los grafiti, al igual que los tatuajes, responden a una necesidad de expresión que se inscribe en los muros que nos rodean o en nuestra propia piel. También los seguidores de movimientos como el *punk* llevan sus ideales escritos en esa segunda piel que es la ropa. En toda expresión de lo que podríamos llamar *arte urbano* el lenguaje está muy vinculado a la imagen y a la identidad. Las firmas en los muros pueden llegar a ser tan elaboradas que el dibujo de las letras apenas deje leer el nombre. Estas expresiones son un punto de encuentro entre el individuo y el exterior, los signos y los símbolos, el lenguaje y la expresión plástica.

El arte grafitero ya ha alcanzado cierto grado de aceptación institucional. Las obras del misterioso Banksy (Reino Unido, 1974?) son un ejemplo de ello. Aunque el autor pone gran cuidado en no revelar su identidad, intentando conservar fresco su espíritu crítico y vándalo, lo cierto es que sus obras se cotizan a altos precios alimentados por todo tipo de rumores sobre su identidad.

Banksy manifiesta su humor ácido y agudo partiendo de elementos que le vienen dados. Sus imágenes suelen basarse en figuras retóricas y a menudo incluyen inscripciones o acompañan a otras ya existentes.



Fig. 1. # Banksy, graffiti, (s.f.)

El paradigma de artista callejero que pasó a formar parte de los círculos de arte contemporáneo es Jean-Michel Basquiat (Brooklyn, 1960 - 1988). Por su fuerza “en estado bruto” sus obras recuerdan a la forma de expresarse de los artistas *outsider*. Entre otras características, coinciden en introducir texto de forma plástica y en extender su necesidad de expresión por todo tipo de soportes, desde muros hasta puertas. Como Banksy, la obra de Basquiat es principalmente satírica. Su intención de dar voz a las voces de los suburbios en seguida se halla en conflicto con su creciente fama y, con tan sólo 27 años, muere de sobredosis. El mercado del arte con su hambre por lo insólito también crea este tipo de paradojas en el arte llamado *outsider*. Basquiat es

responsable de estetizar un modo de expresión considerado primitivo y sucio y de trasladarlo al contexto del museo.

Aunque el graffiti es un arte, muy pocos de los que hacen pintadas son artistas. Todo el mundo ha sentido la necesidad de marcar algo con su nombre alguna vez, como hacían los piratas con un corcho quemado en los lugares que iban recorriendo. La versión algo más evolucionada de esto es la firma-pictográfica, Basquiat tenía una, la corona, que solía verse acompañada de las siglas SAMO<sup>1</sup>.

En culturas cuya escritura se basa en pictogramas, la caligrafía es un arte que requiere técnica y talento. Muchos de los creadores que veremos a continuación, cuando hablemos del arte *outsider*, descubren el placer del gesto caligráfico y en sus producciones, disfrutan del *fluir* de las frases y su cadencia que se desliza por el tiempo y el papel. Otros, los que me gusta llamar “tipógrafos” trabajan la materia misma del signo, la que queda oculta bajo el significado y el signifiante. Manejan las letras como elementos gráficos abstractos, elementos con los que decorar y componer. Con los que jugar.

<sup>1</sup> Transposición de *Same Old Shit*, que puede traducirse como (*Siempre*) la Misma Mierda.



Fig. 2. # Jean-Michel Basquiat, *Catharsis*, (1983)



Fig. 3. # Antonin Artaud, *La máquina del ser o dibujo para mirar a través.* (sin fecha encontrada)



Fig. 4. # Nancy Spero, *Codex Artaud XVII (detalle)* (1972)

El atormentado Antonin Artaud (Marsella, 1896-1948) siempre consideró improcedente la manía de separarlo todo en géneros y disciplinas, él tenía la certeza de que bajo todas las formas de expresión reside una misma materia. Consideraba sus poesías *poemas escritos* y hablaba de sus dibujos como *documentos*. Poesía y dibujo son lo mismo “una máquina que tiene aliento” (Dumoulié, 1997, p. 200). Desde 1939 no escribe jamás sin la compañía de esbozos. Él nunca quiso que se llamara arte a sus creaciones, maldecía a quien quisiera tratar con tanta frivolidad estas piezas que documentan una vida de

sufrimiento y lucha contra las drogas y sus correspondientes curas de desintoxicación o tratamientos psiquiátricos como el electroshock. “Este tratamiento me hace sufrir terriblemente, le ruego, por favor, que me evite de nuevo este dolor”, escribía angustiado al doctor Ferdière en 1943. “Me desespera, me hace perder la memoria, embota mi pensamiento y mi corazón, me convierte

en un ausente que se sabe ausente y se ve durante semanas persiguiendo su ser, como un muerto al lado de un viviente que ya no es él (...)" (Ferrer, 1987, ¶4). La artista contemporánea Nancy Spero (Ohio, 1926 - 2009) le dedica una extensa serie de su obra en la que trabaja a partir de sus textos.

También el creador *outsider* Jacob Mohr trató en sus dibujos-escritos su obsesión con las *cajas negras* que emiten corrientes eléctricas que hacen vibrar hasta los textos que acompañan los dibujos.

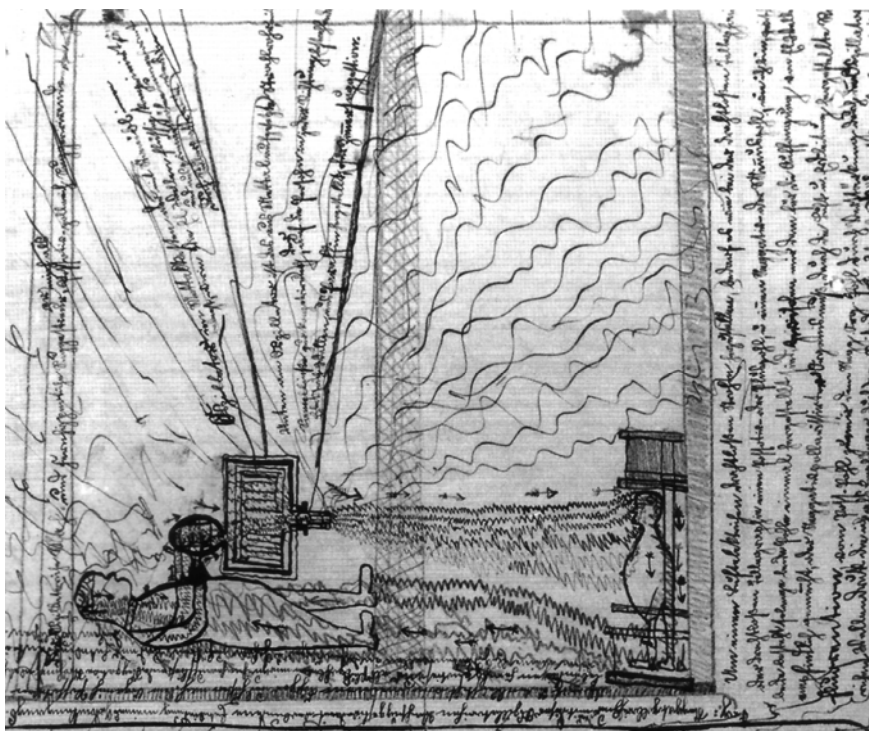


Fig. 5. Jacob Mohr, *Pruebas* (h. 1910)

La historia de la literatura ligada a la locura es rica en testimonios. Aquí en España, uno de nuestros mejores poetas, Leopoldo María Panero (Madrid, 1948), ha lidiado toda su vida una batalla de amor-odio contra su enfermedad mental.

Las palabras son un fluido que emana de la imaginación y toma cuerpo en forma de manchitas concatenadas, microscópicas, en los *microgramas* de Robert Walser (Suiza, 1878-1956). Escritor suizo que se recluyó voluntariamente en un manicomio, a quien Enrique Vila-Matas (2004, p. 26) llama "imitador involuntario de Hölderlin" pues como éste, vivió muchos años encerrado y aislado dedicándose a escribir de manera compulsiva versos raros e incomprensibles.

Cuando pensamos en fusión de texto e imagen, es probable que lo primero que nos venga a la cabeza sea un caligrama de Apollinaire, el más conocido difusor de esta "poesía para



mirar". La fórmula del caligrama, sin embargo, no nace con él, su antecesor inmediato es Mallarmé y la técnica se venía practicando con el nombre de technopaegnia<sup>2</sup> desde al menos el s. IV a. C.



Figs. 6 y 7. # Simmias de Rodas, technopaegnia, *El Hacha* (s. IV a. C.) y Filippo Tommaso Marinetti, obra sin título ni fecha encontrados.

Como muchos surrealistas, Apollinaire experimentó formalmente con el lenguaje. El tipo de juegos lingüísticos y tipográficos que practicó perviven hoy bajo el término “poesía visual”, que a su vez deriva en poesía fonética, visual, concretismo, poesía sonora, poesía objetual, letrismo, pseudovisual, etc.

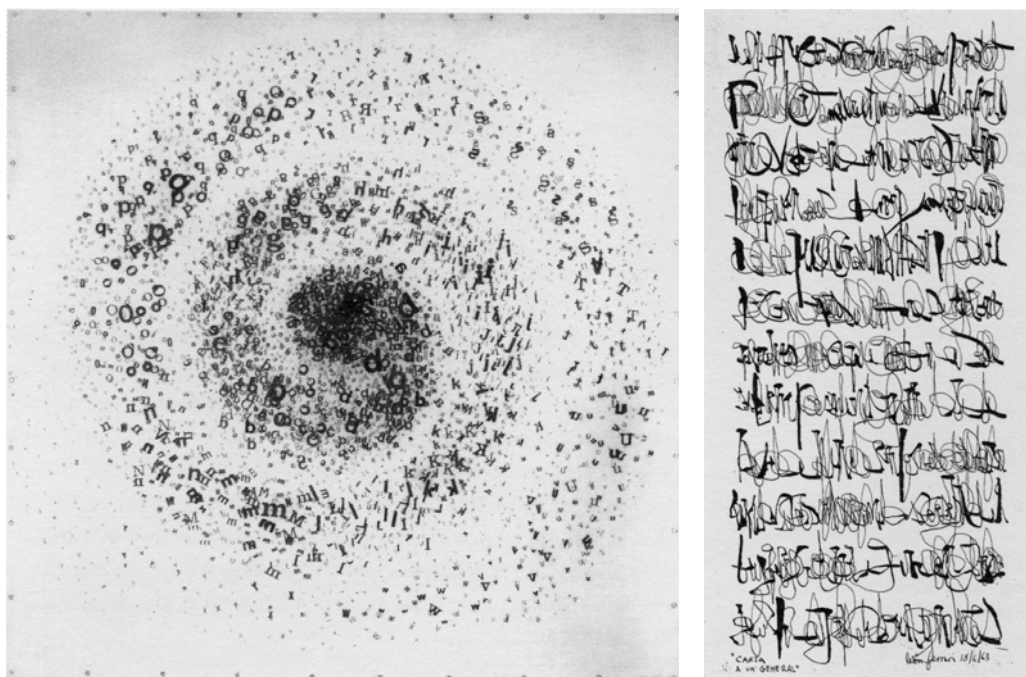
No sólo el surrealismo sino casi todas las Vanguardias trabajaron a partir de transgresiones de las reglas lingüísticas, desde Dadá hasta James Joyce, pasando por el ultraísmo, particularmente en Argentina.

Algunos artistas que siempre se empeñaron en mantener su individualidad frente a los distintos movimientos también han realizado sus propios experimentos en paralelo. Un

<sup>2</sup> Mallarmé popularizó la technopaegnia en 1887 con su *Coup des Dés*, preconizando su desarrollo en las Vanguardias: el *collage* dadá, los caligramas y las palabras en libertad de Marinetti, entre otros.

ejemplo de ello es el artista argentino Xul Solar (Buenos Aires, 1887-1963), a quien veremos de nuevo en el capítulo sexto de esta memoria. Hacia finales de la década de los 50, Xul Solar trabajó la escritura plástica concebida a partir de signos verbales visuales. Los denominará *Pensiformas* o *Grafías plastiútiles*. También inventó varios idiomas, como la *Panlengua* o el *Neocriollo*. En España, el artista Albert Porta, más conocido como Zush o Evru (Barcelona, 1946), también creó su propio idioma y alfabeto: el *Asura*.

La artista brasileña Mira Schendel (Suiza, 1919-1988) realizó numerosos experimentos con letras y con transparencias. Schendel se dio a conocer en una época marcada por el uso de los modelos lingüísticos –la semiótica, el estructuralismo, las filosofías del lenguaje– al igual que el artista argentino León Ferrari (Buenos Aires, 1920), autor de una obra provocadora principalmente por sus ataques a la religión. Ferrari experimentó continuamente con la caligrafía, mezclando palabra, dibujo y collage. Creó bellos dibujos escritos que mantienen el esquema de la hoja escrita donde los trazos evolucionan en el sentido de la lectura, respetando los márgenes y completando el papel de izquierda a derecha y de arriba abajo.



Figs. 8 y 9. # Mira Schendel, de la serie *Objetos Gráficos* (1972) y # León Ferrari, *Carta a un general* (1963)

En cierto modo nos llevan a asociarlas a la obra de Cy Twombly (Virginia, 1928), responsable de elevar el garabato a categoría artística en el marco del expresionismo abstracto. Twombly concibió la caligrafía como materia pictórica rechazando la barrera que separa el universo sagrado de las imágenes del dominio de la palabra donde rige la medida. Todo ello aderezado con la aleatoriedad en la elección de los títulos provocó admiración y rechazo entre sus coetáneos.

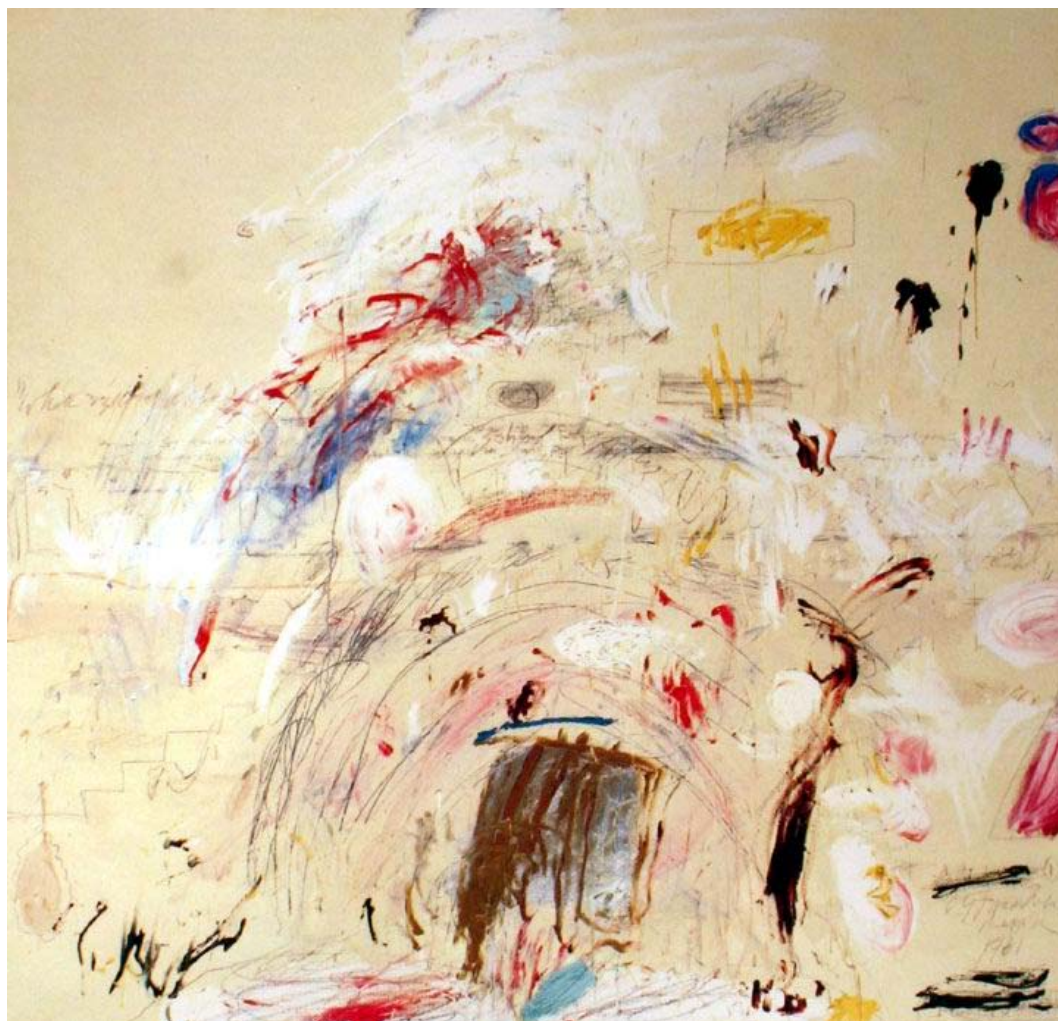


Fig. 10. # Cy Twombly, *La Escuela de Atenas*, (entre 1960 y 1961)



Fig. 11. # Christian Dotremont, *Logograma sin título* (1972)

Christian Dotremont (Bélgica, 1922 - 1979) trabajó incesantemente con palabras-pintura. Inventando signos a partir de arabescos escritos que llamó *Logogramas*. Dotremont fue miembro del grupo Cobra que desde sus inicios se interesó por el *art brut* contribuyendo a su difusión.

El lenguaje inventado por excelencia, el esperanto, surge de la idea de planificar un lenguaje universal que fuera fácil de aprender para todos los pueblos. Su autor, el lingüista polaco L.L. Zamenhof (1859-1917) pensaba que facilitando la comunicación entre los pueblos se estaría más cerca de la paz. En aquella época la Polonia en que vivía era parte de Rusia y es curioso constatar que su padre era



ensor. Zamenhof trabajó estadísticamente a partir de grandes listas de palabras en todos los idiomas que conocía, observando los puntos en que se solapaban y sentando las bases de una gramática y fonética sencilla que estuviera al alcance de todo el mundo. Hoy en día se piensa que la hablan uno o varios cientos de miles de personas<sup>3</sup> y el número sigue creciendo en países como Brasil (y en general Latinoamérica), Vietnam y Corea.

Los esperantistas no aspiran a que este idioma se convierta en lengua universal, Jardiel Poncela (1957, p. 40) lo definió como “idioma universal que no conoce nadie en el universo”. Disfrutan entrando en contacto con gente de todo el mundo, realizando algunos encuentros y conversando principalmente por Internet. El Presidente de la academia vive en Brasil, el Vicepresidente en Suecia y el Secretario en Italia.

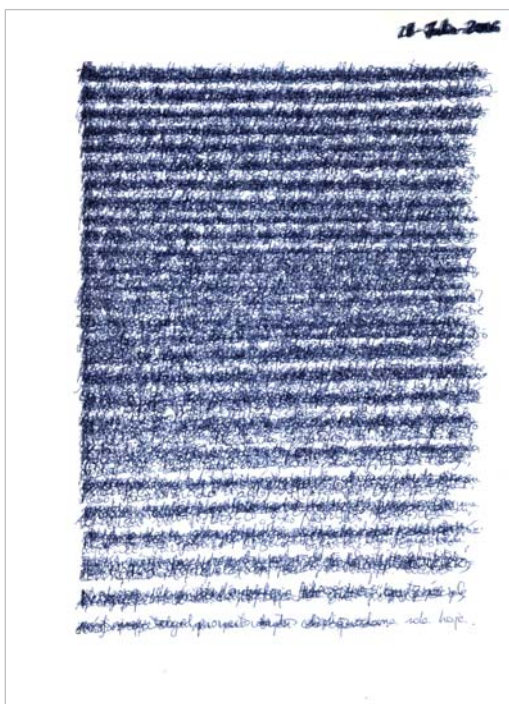


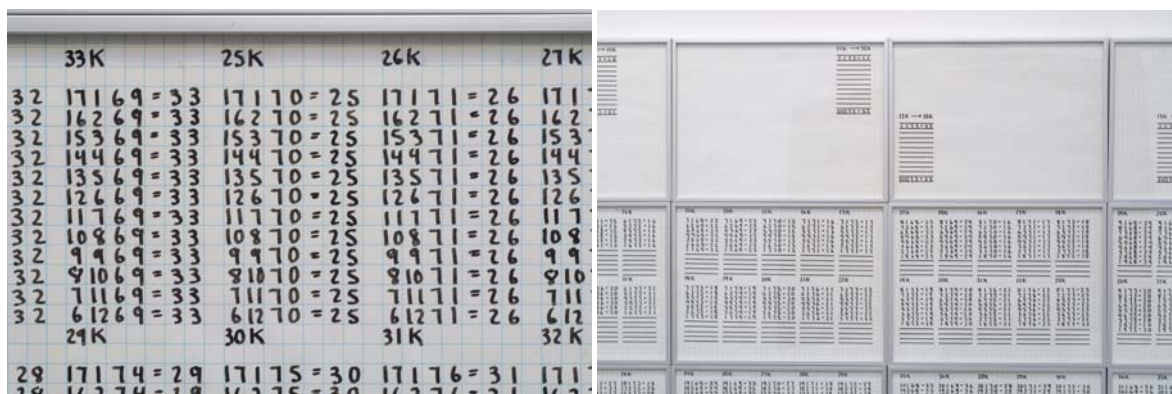
Fig. 12. # Graciela García, *Diario de un mes en una hoja* (2006)

El uso del lenguaje escrito está asociado a la memoria, pero cuando pensamos en esto tendemos a ver la parte poética y olvidar que en realidad, se ideó para hacer inventarios y registrar las operaciones monetarias. Platón cuenta una fábula acerca de la invención de la escritura que advierte de los peligros que entraña para la memoria. Cuando el dios egipcio Thot inventó la escritura, presentó su creación al rey de Tebas esperando ser alabado por su ingenio. Para su sorpresa, el rey reaccionó con un profundo recelo. Pensaba que materializar la sabiduría en un escrito equivaldría a cambiarla de sitio, es decir, a que abandonara al individuo y su comunidad para pasar a manos de unos pocos, que podrían repetir las palabras sin necesidad de comprenderlas.

En cualquier caso, los relatos vinieron después, primero fueron las listas. Hay quien disfruta tremendamente con las listas, incluso con su plasticidad. A la artista alemana Hanne Darboven (Munich, 1941) le sirven para escribir el tiempo. Sistemática y obsesiva, le preocupan sobre todo los números, los calendarios y tomar anotaciones exhaustivas que consumen su tiempo de vida. Como Wölfli o Melvin Way, ella también hermana música, escritura y números.

<sup>3</sup> Es particularmente difícil estimar el número de hablantes del Esperanto, con lo que se afirma con prudencia que hay al menos 100000 personas conocedoras de esta lengua.





Figs. 13 y 14. # Hanne Darboven, dos detalles de la instalación *Construcción* (1968)

## 2. LABERINTOS DE PALABRAS, ESCRITURA EN EL ARTE OUTSIDER

El arte *outsider* no sólo traspasa las fronteras entre disciplinas de una manera natural o intuitiva, también es un enigmático punto de encuentro entre distintas dimensiones, por ejemplo la escrita y la auditiva.

Leo Navratil, Escudero Valverde, Hans Prinzhorn y otros estudiosos del arte hecho por enfermos mentales resaltan el interés de los esquizofrénicos por las letras y las cifras como entes dotados de cuerpo y, casi podríamos decir, “misión” en el universo.

Aquí no sólo nos ocupamos de las creaciones esquizofrénicas, recogemos manifestaciones que evocan procesos diferentes y diversas cosmologías individuales. Laberintos de palabras, caligramas, firmas que se reinventan, escrituras codificadas con fórmulas y notas musicales...

### Estructuras codificadas y unos dibujos para ser tocados en una trompeta de papel

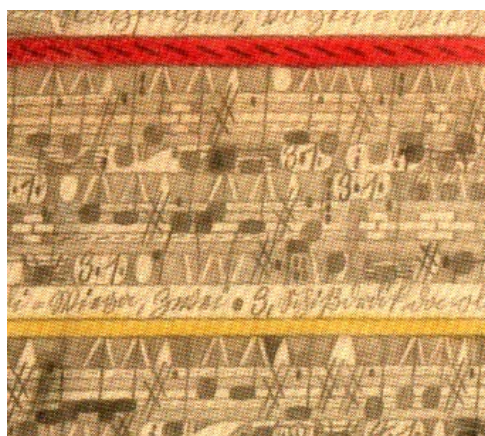


Fig. 15. Adolf Wölfli, *La cuna del pajarito*.  
El policía rural. St. Adolf II en el año 1866.  
*Accidente* (detalle), (1916)

Aunque se piensa que **Adolf Wölfli** (Suiza, 1864 – 1930), sabía componer al uso, sus extrañas partituras recrean un solfeo imposible que sólo él puede descifrar e interpretar en su trompeta de papel. Veremos su obra con detenimiento en el capítulo sexto. Como él, **Melvin “Milky” Way** (Carolina del Sur, 1954) realiza composiciones que son al tiempo dibujos, música y escritura algebraica. Su obra la componen mensajes crípticos compuestos con textos intrincados y fórmulas químicas o matemáticas basadas en ecos fragmentarios de su época de estudiante en el instituto.

El sentido que para él tenían estas composiciones está relacionado con “la impresión de una elaborada revelación del orden oculto de las cosas, de las simetrías secretas del mundo capturadas mediante símbolos” (Rexer, 2005, p. 149).

Rexer señala varias similitudes con la obra de Wölflí, por un lado el uso del lenguaje desde relaciones puramente formales, por otro, la música. Wölflí se refería a muchos de sus dibujos como composiciones musicales y las notas están casi siempre presentes en sus creaciones. A veces son sólo fragmentos que se filtran entre los espacios libres de las ilustraciones y bandas decorativas. En otras ocasiones, todo parece estar supeditado a la música y sus creaciones se basan en partituras disparatadas, rotas por la incursión de algún dibujo o collage.

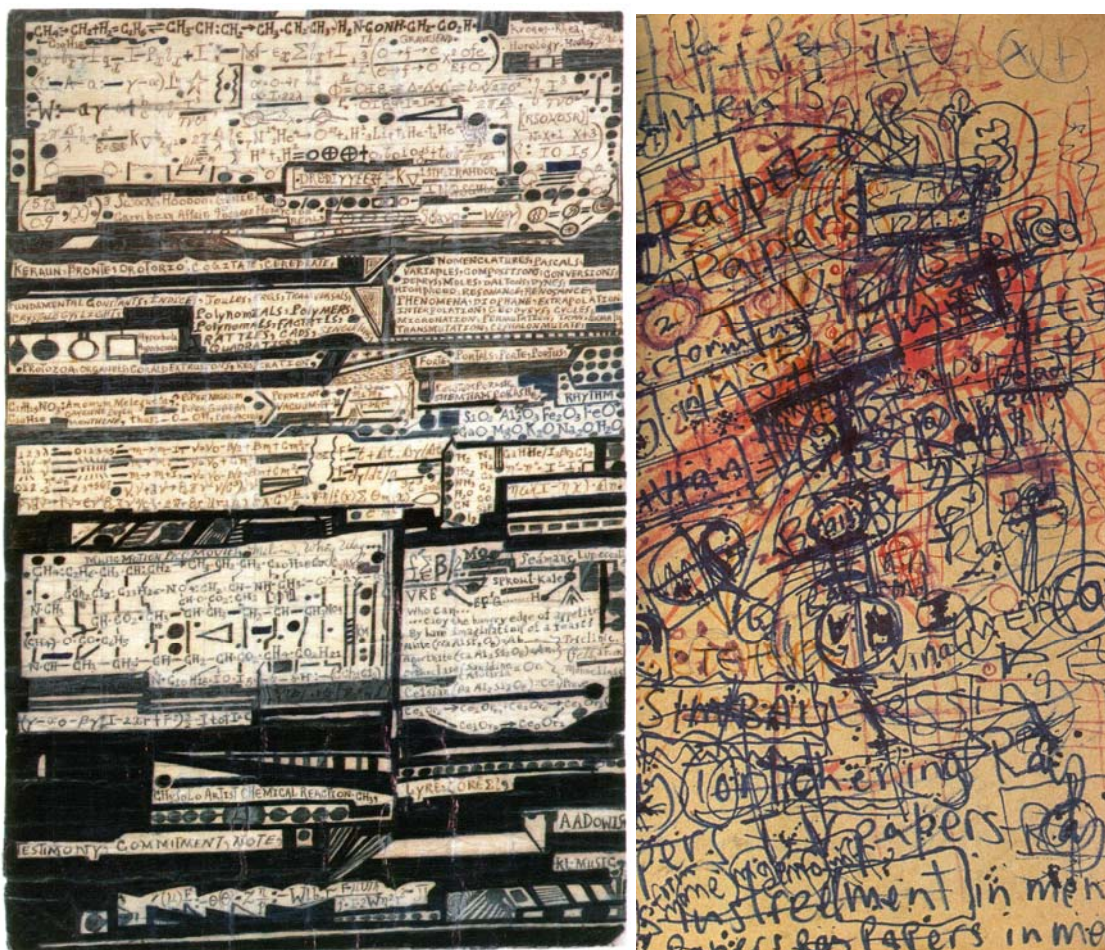
Para Melvin Way las frases y palabras de sus creaciones plásticas deben ser convertidas en sonido. Way sentía adoración por la música. Sabía tocar varios instrumentos y fue componente de grupos de Jazz y R&B.

Antes de la aparición de sus primeros problemas mentales, trabajó en una fábrica y como chófer. A partir de 1970 comenzó a sentirse aislado y dislocado, alternando el vagabundaje con temporadas en habitaciones de protección oficial. Fue incitado a participar en alguno de los programas de creatividad de los hospitales. Allí, uno de los profesores alentó su trabajo y lo dio a conocer en los circuitos del arte de Nueva York.

**Raymond Morris** (Londres, 1951) también realiza obras plásticas en las que introduce poesía y que complementa con registros sonoros. Su caso es más cercano a una visión multidisciplinar del arte, consciente de sí misma, no tiene tanto que ver con esa fusión o confusión de las “piezas sonoras” de Wölflí o Melvin Way.

Raymond Morris recrea su particular universo en su obra, un universo que refleja las fuerzas cósmicas y espirituales que le rodean y que según explica, cobran una gran influencia en su vida. Dichas fuerzas acceden a su interior más vulnerable mediante la actividad artística y en ocasiones se siente amenazado por ellas. Cuestiona la capacidad curativa del arte afirmando que también puede ser nocivo para el ser humano pues fue éste quien mató a Van Gogh (Morris, 2006, ¶ 1).

Su obra es principalmente pictórica y se extiende a paredes y techos de su pequeño apartamento en Londres. En ella la palabra cobra gran importancia, escribe poesías que incorpora a sus pinturas y las registra acústicamente.



Figs. 16 y 17. Melvin Way, *Sin Título (Chocolate Limen)* (h. 1990) y Raymond Morris, *Desplegable de Borrador* (detalle) (h. 1988)

**Charles Benefiel** (EEUU, 1967) realiza piezas que contienen series de números aleatorias para provocar experiencias musicales, visuales y matemáticas.

Benefiel desaprueba la tendencia social a vincular personas a números (cuentas bancarias, sistemas de seguridad, etc.) y en su trabajo utiliza puntos y círculos para crear lo que llama “un lenguaje sordo” que reemplaza a la infinita e impredecible variedad de sonidos de la interacción humana.

Le diagnosticaron desorden obsesivo-compulsivo a la edad de 30 años. Fue por aquel entonces cuando descubrió que dibujar le ayudaba a controlarse. Mientras realiza sus dibujos numerales y pictográficos gusta de contar los puntos porque la secuencia le ayuda a “encadenar” su mente al proceso.





Figs. 18 y 19. Charles Benefiel, Sin título ni fecha encontradas.

### Listas, números, inventarios y otros sistemas de orden

Descubrí que mi obsesión de que cada cosa estuviera en su puesto, cada asunto en su tiempo, cada palabra en su estilo, no era el premio merecido de una mente en orden, sino al contrario, todo un sistema de simulación inventado por mi para ocultar el desorden de mi naturaleza (García Márquez, 2006, p. 66).

Ordenar objetos físicos y nuestro material psíquico suele ser una tarea placentera pues el ser humano tiene una tolerancia relativa al caos. Este habérmolas con el caos y el orden del que habla García Márquez en su novela *Memoria de mis putas tristes*, rige muchos de nuestros actos. En las sociedades occidentales esta dinámica tiene lugar ante todo a nivel individual pero cada cultura tiene una relación diferente con el caos y algunas integran ritos que permiten deshacerse de lo antiguo, lo enmarañado y volver a empezar de nuevo.

Muchos esquizofrénicos tienen una particular obsesión con los números, herramienta principal del orden. Un paciente de Leo Navrátil (1972, p. 127) escribió:

Estudí 35 años y luego 35 años más aún. El año que viene estaré completamente nuevo, pues me asesinarán la figura vieja. Esto me ocurre una vez al año, porque todos mis huesos están rotos. Vuelo con un barco por encima de todos los mares hacia una isla en la que poseo un palacio. Allí viví hace 35.000 años, cuando yo tenía tres

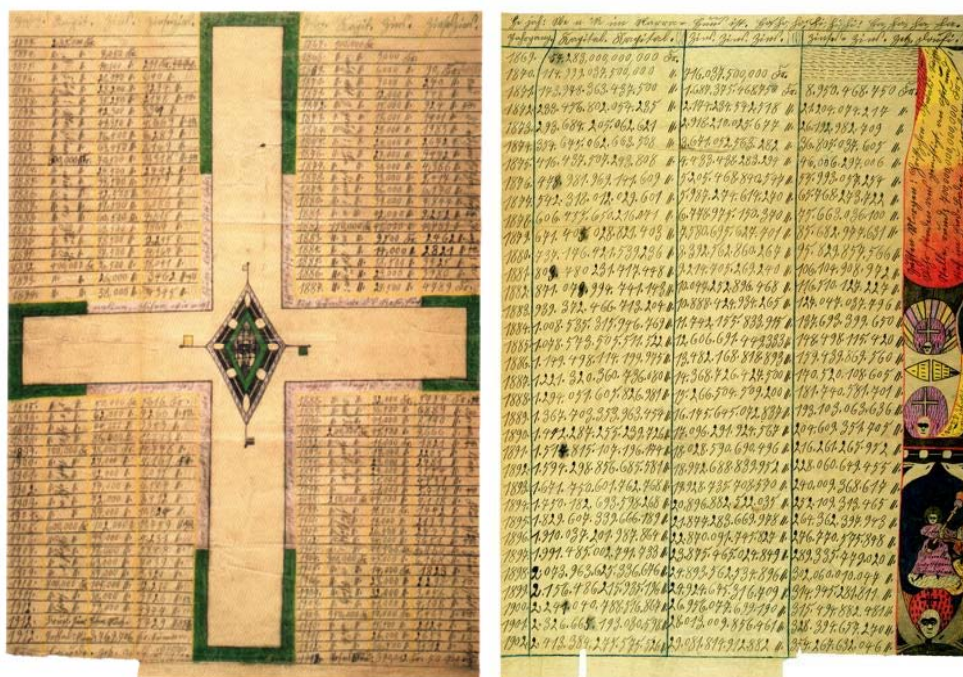


millones y medio de años. Aún estaré preso 32 meses; de éstos, 12 meses en el lavadero y 20 en el corral. Esto no me importa, pues con los ojos estoy fuera, junto a los muros de 132 metros. De ahora en adelante ya no habrá más asesinatos, ya que la luna está con el sol a 43º y 4.951 metros, que son metros de 132 meses por encima del río y del mar.

Podría parecer que algunas personas buscan en los sistemas numéricos una referencia en que apoyarse en medio de la vorágine que les atormenta. Navratil (1972, p. 128) escribe al respecto:

Las absurdas estadísticas de este enfermo deben interpretarse como un intento de afianzamiento y búsqueda de apoyo. Para él son puntos fijos, semejantes a sólidos puntales, en el torrente incontenible de pensamientos fantásticos que no obedecen a ningún orden obligatorio.

También Wölflí se aferraba a datos numéricos que sorprenden al tiempo por lo preciso y disparatado “Un gran salto mide 1110 horas” (Spoerri, 2003, p.45). María Bolanos cita a Colina (2007, ¶ 40) a propósito de esta hiperbólica ingeniosidad lingüística que afirma ser producto de la particular relación del esquizofrénico con las palabras y los números “que son elementos sueltos de la máquina cósmica, seres indómitos e independientes que, en su rebelión, le insultan, le torturan y le persiguen sin tregua, porque se han vuelto inmediatas, amenazantes, omnipotentes y vengativas”.



Figs. 20 y 21. Adolf Wölflí, *Cálculo de intereses* (1912) y *Poli-Chinelle, la Reina Ciruela* (1912)

El inventariado es una pieza más de la compleja cosmología de Wölflí y el catalizador del conjunto de la obra de Bispo do Rosário (ver capítulo 5: Reciclaje y Acumulación). La necesidad de “guardar el mundo en cajitas”, se aprecia en los dibujos seriados, como catálogos, que

realizan **Pearl Blauvelt** (Pensilvania, 1893-1987) o **Heinrich Reisenbauer** (Kirchau, Austria, 1938). Pearl Blauvelt dibuja series de objetos modestos de su entorno, probablemente aquéllos que desearía poseer y Heinrich Reisenbauer expone colecciones de un solo objeto cuidadosamente seriados en hileras, como si se tratara de una palabra repetida hasta el límite marcado por la hoja.

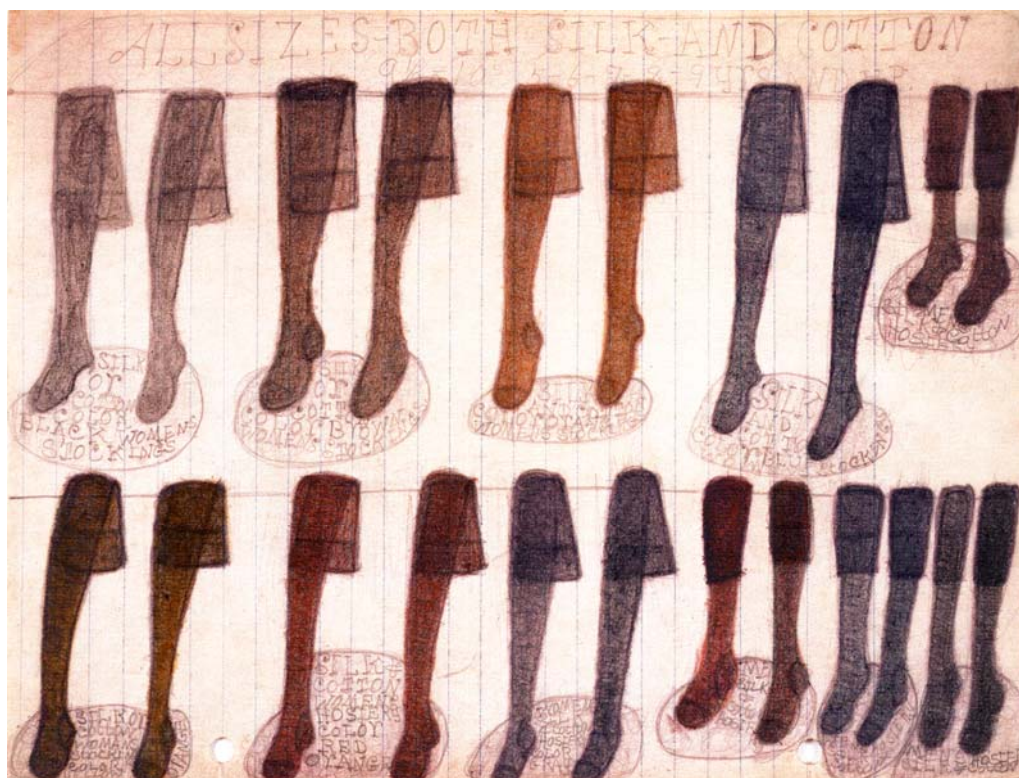


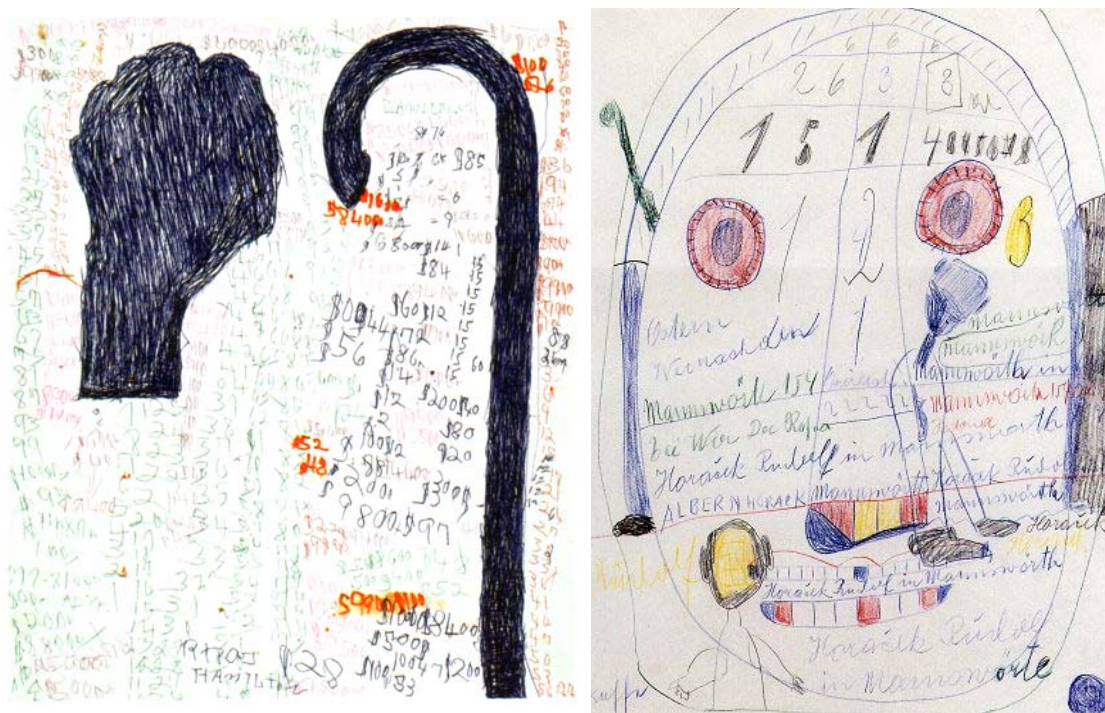
Fig. 22. Pearl Blauvelt, *Todas las tallas -Ambos, seda- y algodón* (h. 1940)



Fig. 23. Josef Heinrich Grebing, *Muestrario de colores* (s.f.)



La enfermedad sorprendió a **Josef Heinrich Grebing** (Alemania, 1879 - 1940) siendo un hombre de negocios de éxito. A partir de entonces, cubrirá de dibujos y listas sus antiguos libros de contabilidad. El objetivo de sus columnas de elementos, listas y sistemas es ordenar el mundo desde un nuevo sentido. Así configuró su muy personal y sofisticado “sistema-mundo”. Su obra abarca calendarios, postales, certificados, papeles de cartas y cuadernos ilustrados que se hayan plagados de listas y cálculos, según metodologías procedentes de “una anterior reencarnación” y cuyo hermético sentido es accesible sólo para su autor.



Figs 24 y 25. Ray Hamilton, *Sin título (Puño y Bastón)* (1990) y Rudolf Horacek, *Sin título* (1980)

También **Ray Hamilton** (Austria, 1919-1996) incorpora inscripciones y listas de números a sus dibujos que combina con figuras humanas o de animales. Para él la hoja o el soporte pictórico es una oportunidad para desatar de manera aleatoria un contenido de apariencia atávica. Su obra no finaliza cuando termina de trabajar en una hoja de papel, lo que sucede entonces es que su obra permanece interrumpida hasta que encuentra el siguiente soporte. **Rudolf Horacek** (Austria, 1915-1987), un interno de la clínica Gugging, también incluye misteriosos números en sus retratos fragmentarios. Horacek era un hombre discreto y callado de quien era muy difícil obtener información precisa. Cuando le preguntaban por su edad decía tener 100.000 años. El dibujo era su principal y casi único medio de expresión. Para dejar de pintar necesitaba ser frenado por alguien con una buena excusa, como por ejemplo avisarle de la hora de la comida.

En España tenemos el curioso caso de Gelabert que entregaba un *tegrama* diario al Doctor Sarró. Estos iban dirigidos a Dios y en ellos se servía de los números del 1 al 12 para articular sus mensajes divinos de acuerdo a una lógica de categorización de su particular universo.



Fig 26. George Widener, dibujo de la serie *Megalópolis* (s.f.)

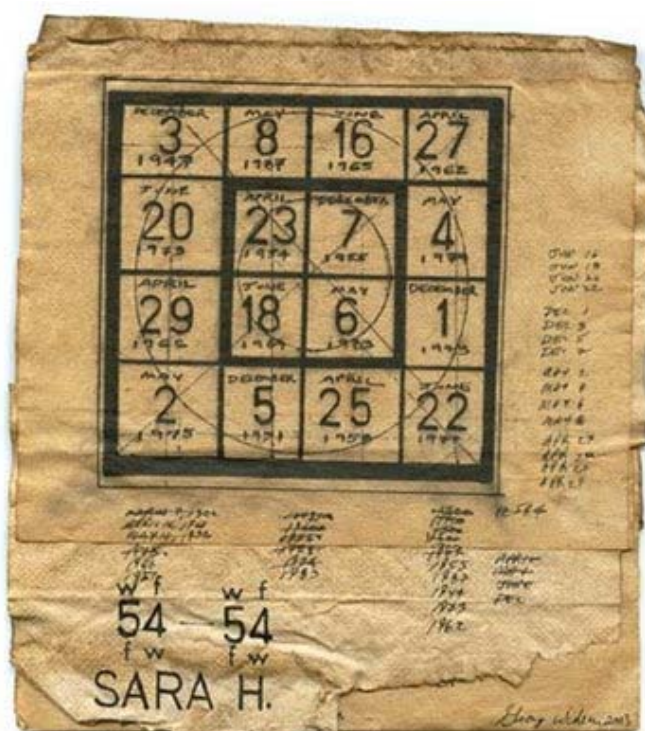


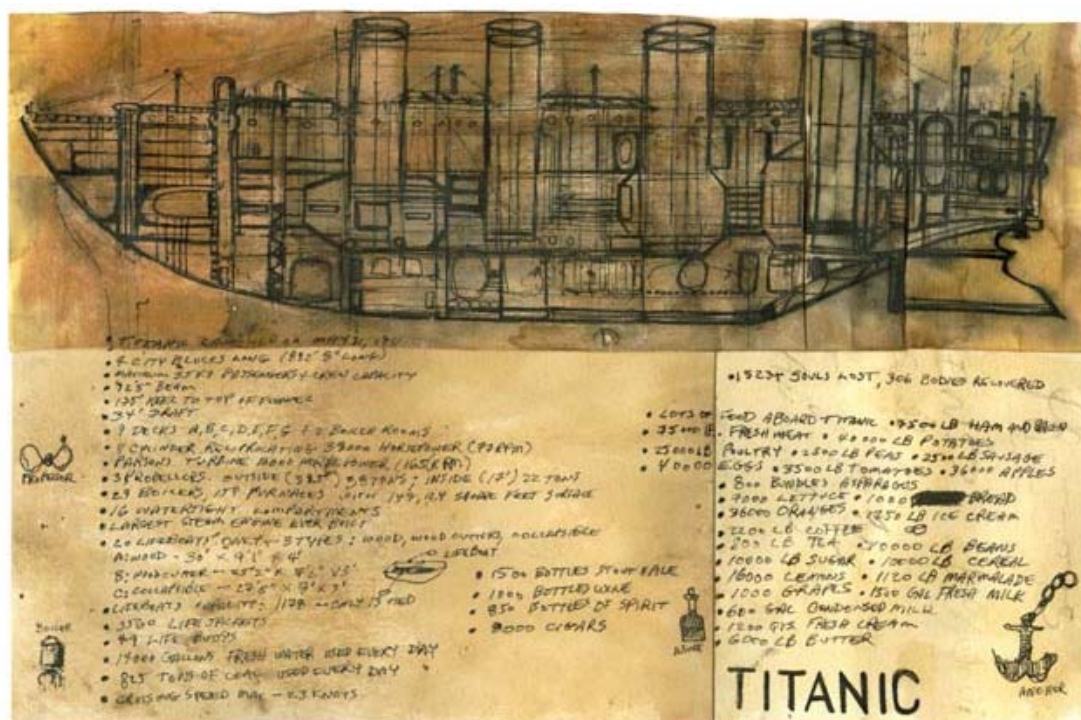
Fig 27. George Widener, *Retrato de Sarah* (s.f.). A partir de fechas de 4 cumpleaños familiares. Tinta sobre servilleta.

A propósito del cálculo y manejo misterioso de cifras destaca la figura de **George Widener** (Cincinatti,1962) quien es capaz de recordar sucesos y datos precisos desde el 180 a.C. y puede determinar qué día de la semana corresponde a cualquier fecha de los futuros 80.000 días.

Su fascinación por el Titanic le lleva a retener todo tipo de datos relacionados con este tema, incluso cuántas libras de tomates eran transportadas en el barco. Cuando descubrió que uno de sus pasajeros se llamaba como él, se sintió aún más unido a la historia.

Siempre trabaja con el concepto de calendario, así *ocho años de lunes, círculo mágico con miércoles, domingos de desastre, todo viernes...* son algunos de sus temas. Su sistema de *Cuadrados Mágicos* le permite establecer vínculos entre eventos del pasado y predecir el futuro. En un *Cuadrado Mágico* la regla básica es que los  $n$  números de una fila o columna siempre suman lo mismo.





Adora los sellos, tiene decenas. Los combina con tipografía escrita a mano y dibujos de línea o coloreados. Le gusta cómo se mezclan los números y las letras en sus trabajos pues le parece que se comportan igual que las ciudades, los edificios y los barcos. Por alguna razón siente que están conectados entre sí, que cuando trabaja con calendarios, está manejando el espacio igual que se hace con los sistemas urbanísticos o las infraestructuras.

En su espacio de trabajo suele tener siempre preparados papeles teñidos con té o café, y su soporte favorito son las servilletas porque le gusta la manera en que se desliza el bolígrafo por su superficie.

Widener encontró trabajo a los 17 años como técnico audiovisual para el ejército del aire. Se le daban bien las tareas pero mal las personas, por lo que se vio obligado a dejarlo. Durante una temporada viajó por toda Europa y a su vuelta, encontrando problemas para trabajar, residió en hogares de acogida. Desde entonces, su vida transcurrió entre los libros de historia de las bibliotecas.

Widener padece el síndrome de Asperger (descrito en 1943 por Hans Asperger como una tipología leve de autismo que suele estar acompañada de un desarrollo excepcional de la memoria). Oliver Sacks (1985 y 1999) sostiene que al contrario que los esquizofrénicos que no pueden dejar de interpretar lo que les rodea, los autistas viven en un mundo altamente visual pero que no interpretan simbólicamente. Más bien lo reproducen de manera maquinal, a menudo demostrando grandes dotes memorísticas y de cálculo.

### El placer del gesto. Calígrafos y tipógrafos

Por un lado está la atracción de los enfermos mentales por la *cadencia* de la escritura, la manera en la que una letra enlaza con otra y éstas forman palabras que articulan frases, creando un dibujo en el papel que por su sucederse refleja el transcurso del tiempo como un valor al que aferrarse. Es posible que esto sea una de las razones que llevan a Dwight Mackintosh, Barbara Suckfüll, Knopf o Andrew Kennedy a reproducir el fluir de frases aparentemente sin sentido una y otra vez. Es a estos autores a los que llamo “calígrafos”.

Por otro lado están los “tipógrafos”, aquéllos que se interesan más por las letras, signos ortográficos o palabras retocadas como entes individuales. Entre sus juegos aparecen con frecuencia signos crípticos mezclados con letras o palabras neológicas.

Entre los *calígrafos* situamos el trabajo de un interno de la Clínica Gugging, basado en el desarrollo insistente de un gesto caligráfico ilegible que parece enviar dos mensajes superpuestos, escritos en dos tintas, que conviven entremezclándose. La obra final tiene un aspecto deshilachado, la caligrafía parece producto de la fusión de un sismógrafo con un discurso apresurado. Aún más enigmática es la irrupción de un solo objeto: un gramófono, un iglú, un cisne, una corbata... que invariablemente se encuentra en el centro de la hoja, rodeado por un aura de vacío, la ausencia del ruido de las frases. El autor prefiere permanecer en el anonimato y es conocido bajo el pseudónimo de N.N.



Figs. 29 y 30. N.N., dos obras sin título ni fecha encontrados

En la obra de **Barbara Suckfüll (Alemania, 1857-c. 1934)** las frases perfilan contornos de objetos cotidianos. Como Johann Knopf, Suckfüll plantea perspectivas aéreas en un universo plano donde se funden texto e imagen. Ambos trabajan girando continuamente el papel. Como no tienen un punto de vista fijo, sus obras se pueden mirar desde cualquier



ángulo. Suckfüll articula su mensaje con puntos al final de cada palabra como si necesitara poner freno a los significados que se le escapan.

And.Today.It.Is.Sunday.Too.The.First.Sunday.After.The.Assumption.Too.And.  
So.It.Will.Be.The.Twenty-first.This.Is.Fine.I.Think.And.That.Is.the.Washbasin.  
You.See.I.Have.Drawn.That.Too.One.Time.Too.And.Then.Today.The.Redhead.Broug  
ht.Cold.Washing.Water.It.Was.Too.Cold.What.She.Brought.Today.And.The.Second.  
Devil.Was.On.The.Lookout.I.Heard.That.Myself.Too.<sup>4</sup> (Argyle, 2004, p. 4).

En los dibujos de **Johann Knopf** (1866-1910) un texto explicativo rellena el espacio sobrante de las figuras que ha dibujado. A veces se adapta completamente a sus formas contorneándolas y cambiando continuamente de dirección. Otras veces tan sólo se interrumpe y continúa en el siguiente espacio en blanco. Le obsesionan los pájaros, que están siempre relacionados con “misteriosos ataques” si bien “no queda del todo claro si son víctimas o atacantes, si están vivos o muertos” (Rhodes, 2002, p.68).

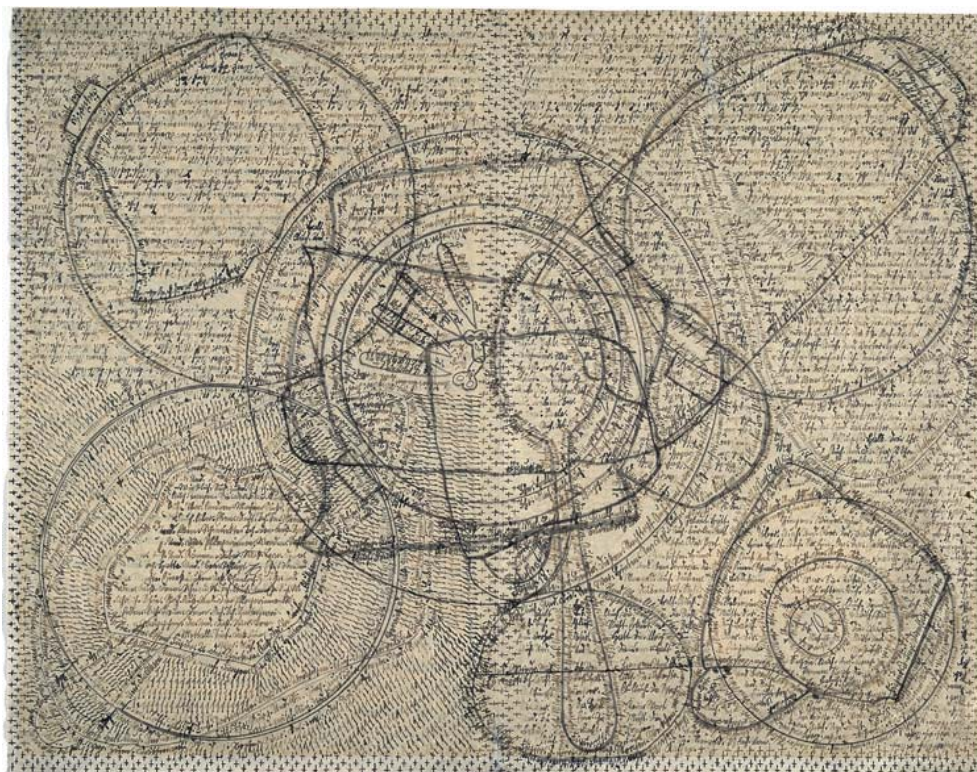


Fig. 31. Barbara Suckfüll, *Sin título* (s. f.)

<sup>4</sup> Y.Hoy.Es.Domingo.También.El.Primer.Domingo.Después.De.La.Asunción.También.Y.Entonces.Va.A.Ser.El.Veintiuno.Eso.Es.Bueno.Creo.Y.Esto.Es.El.Lavabo.¿Ves?.He.Dibujado.Esto.También.Una.Vez.También.Y.Entonces.Hoy.La.Pelirroja.Ha.Traído.Frío.Agua.Par.Lavarse.Estaba.También.Frío.Lo.Que.Ella.Ha.Traído.Hoy.Y.El.Segundo.Diablo.Estaba.Sen.La.Vigilancia.He.Oído.Esto.Yo.Misma.También.



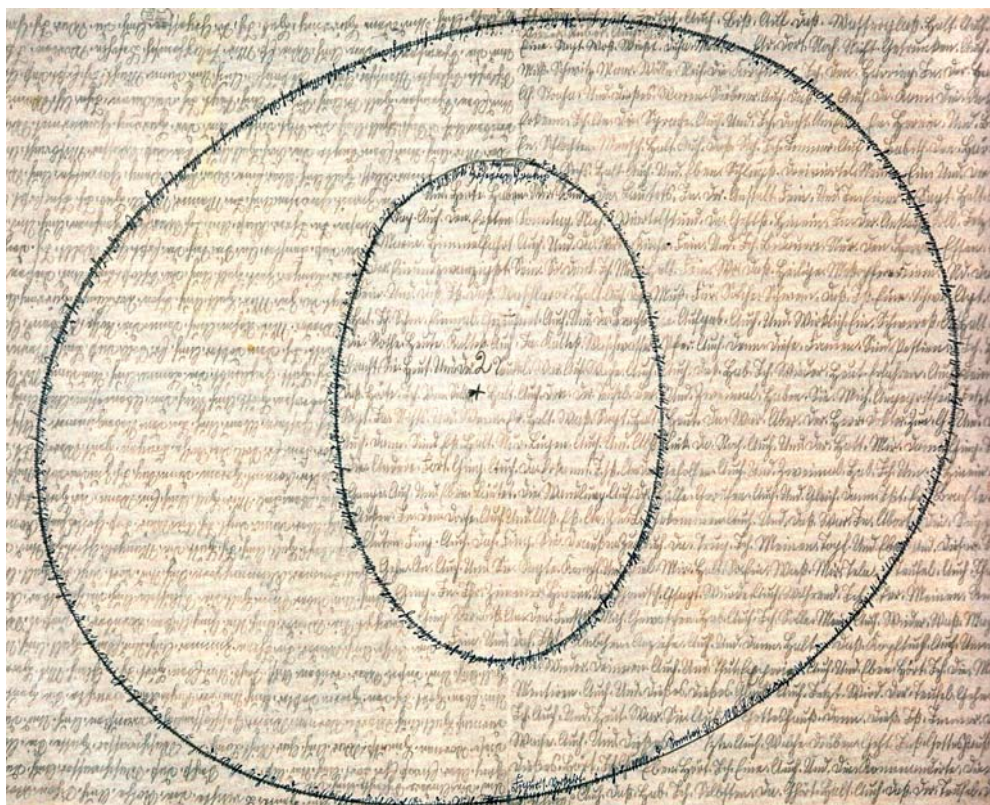


Fig. 32. Barbara Suckfüll, *Sin título* (1910)

Su enfermedad surgió tras la coincidencia en su vida de dos sucesos. La muerte de su madre y un matrimonio desafortunado. Entonces entró en una crisis que le llevó a intentar suicidarse. Nunca antes había mostrado desequilibrios emocionales y había mantenido una apariencia estable escondiendo los delirios religiosos que tenía desde su juventud.

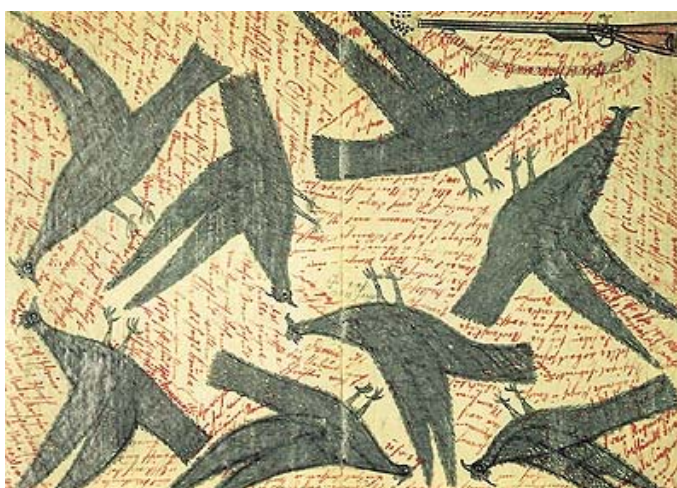


Fig. 33. Johann Knopf, *Magnificencia de la caza del plomo* (s.f.)

También los textos en los mapas de **Opicinus de Canistris** (Pavia, 1296-1350) están escritos en varias direcciones como si hubieran sido creados en un continuo girar de la hoja de papel. Permanecen como las huellas de un camino que el autor ha recorrido en espiral sobre la superficie del dibujo. Veremos sus extrañas cartografías en el capítulo dedicado a los microuniversos. Leo Navratil nos muestra en *Esquizofrenia y arte* una carta en espiral escrita por un



esquizofrénico para hablarnos de la tendencia entre sus pacientes a reproducir espirales y laberintos, “símbolos de movimiento, de lo que no tiene solución, de lo inquietante” (Navratil, 1972, p.131).

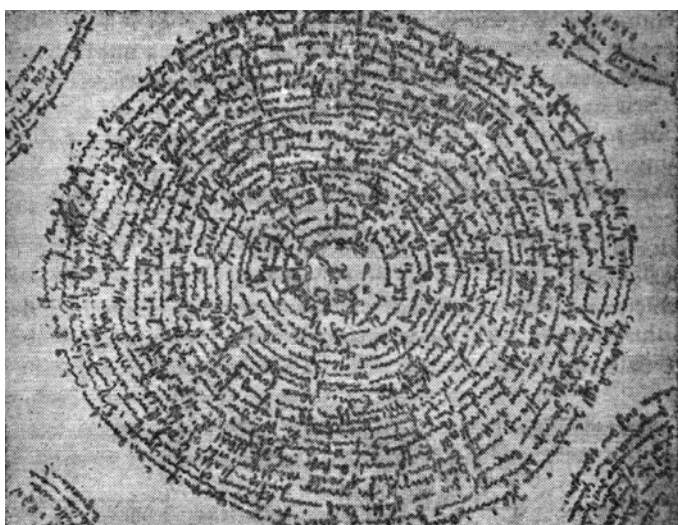
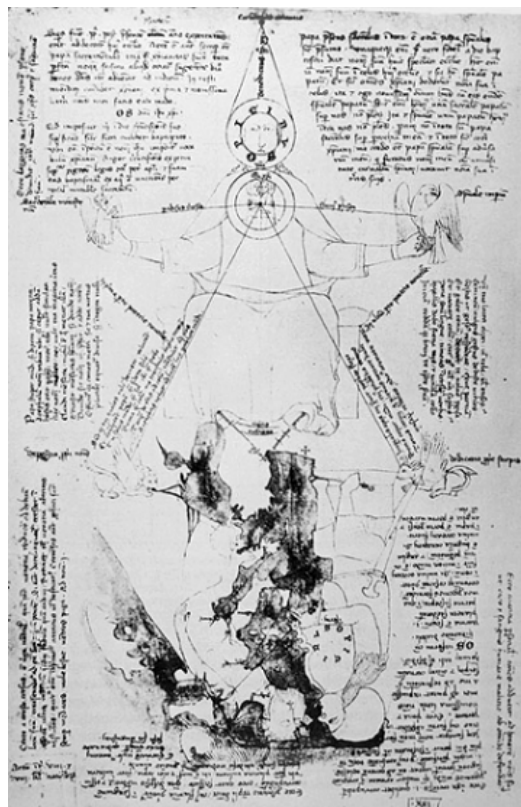


Fig. 34. Carta de un esquizofrénico

Recientemente descubierto en los archivos del Royal Edinburgh Asylum, **Andrew Kennedy** (1825-1899) fue un carpintero que comenzó a dibujar 5 años después de convertirse en paciente de un psiquiátrico. Además de escribir varios volúmenes de filosofía natural creó multitud de dibujos de los cuales sólo sobreviven 34, encontrados entre los documentos del psiquiatra

Thomas Clonston y que le servían de ilustración para las diferentes formas de demencia. Los dibujos de Kennedy presentan una vez más texto escrito en diversas direcciones rodeando figuras de línea. En su caso el texto no se adapta a los contornos sino que se gira por bloques en torno a los dibujos.

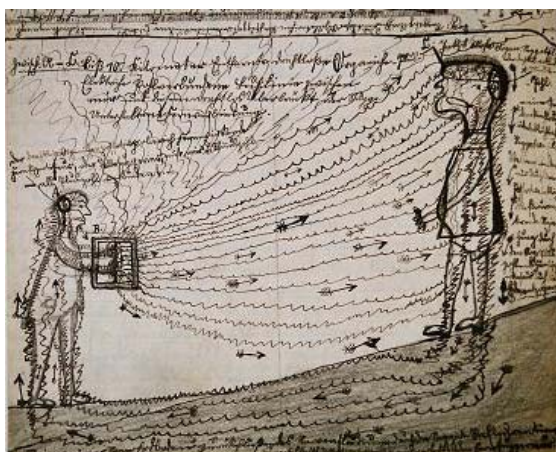


Figs. 35 y 36. Andrew Kennedy, sin título ni fecha encontrados y Opicinus de Canistris, *Mapa del Mundo* (s. XIV)



**Jacob Mohr** (Alemania, 1884 - mencionado por última vez en 1935) estaba obsesionado con las ondas de radio. Sus dibujos representan las pruebas (el electroshock) a las que eran sometidos los pacientes. En ellos, las ondas parecen caligrafía o la caligrafía parece ondas. Mohr alternaba períodos de megalomanía en los que se sentía “El creador de las reglas del mundo” con otros de extrema vulnerabilidad, en los que se veía como la atormentada víctima de un terrible aparato que le dejaba paralizado.

Otro autor que incorpora fragmentos de texto en sus dibujos es **Johann Fischer** (Austria, 1919) quien trabaja en los talleres de la clínica Gugging. A diferencia de Kennedy, Sulkfüll o Knopf, incluye el texto de manera más convencional, siempre en la misma dirección y a menudo colocado sobre una línea guía como la que empleamos cuando aprendemos a escribir. Con lo escrito rellena los espacios en blanco entre las figuras y éste tiene poco o nada que ver con las imágenes. Ya octogenario, sigue trabajando en sus composiciones que cada vez son más complejas mientras que en sus inicios solían consistir en una sola figura.



Figs. 37 y 38. Jacob Mohr, *Pruebas* (h. 1910) y Johann Fischer, *Nuestra Viena* (1994)



Fig. 39. Carol Bailly, *Lo que pasa tras la agencia matrimonial* (1989)

Las composiciones narrativas de **Carol Bailly** (Boston, 1955) combinan texto e imagen. Bailly aprendió a dibujar por sus propios medios tras una depresión por la que permaneció hospitalizada durante un breve período de tiempo. Como vimos en el capítulo 1 dedicado a la repetición, siempre incorpora figuras humanas bastante cómicas en situaciones que tienen que ver con denuncias sociales.

**Pedro Alonso Ruiz** realizaba dibujos orientalizantes que llamaron la atención del psiquiatra Gonzalo Rodríguez Lafora, quien las incluye en su colección y les dedica el escrito *Pinturas de tipo oriental en un enfermo mental inculto*.

Estas piezas, creadas entre 1916 y 1941, se caracterizan por partir de un esbozo a lápiz realizado por un marco delimitador. En una segunda fase el autor anima la composición mediante el trabajo con tintas de anilina de varios colores entre los que destacan el turquesa y el rojo. Sus primeros dibujos estaban realizados a una sola tinta pero poco a poco el autor les va dedicando más tiempo y estos ganan en complejidad y colorido. La tinta aguada y el lápiz se funden creando una nueva textura que también se halla en las frases escritas donde el pincel repasa cada una de las letras. El resultado es una composición alegre con reminiscencias textiles, quizás por la abundancia de motivos decorativos o por el tipo de representación esquematizada que tiende a enmarcarse como si fuera un pañuelo o tapiz. Al parecer, Pedro Alonso Ruiz podría haber sido influenciado por los tapices bizantinos y persas que adornaban las calles toledanas durante la procesión del Corpus Christi (Huertas, 2009, p. 255).

No tenía más formación que la de su oficio de herrero pero mostraba aptitudes musicales y artísticas, con una sensibilidad especial para trabajar los motivos decorativos, los símbolos esquematizados y los patrones ornamentales. Si hemos incluido su obra en este apartado es porque solía integrar textos en sus dibujos. Estos a veces conforman la imagen junto al resto de elementos compositivos y en otras ocasiones la apostillan con alusiones al Doctor Lafora o al propio autor, en lo que parecen ser firmas. Su caligrafía es también decorativa y las terminaciones de las letras se enroscan o rematan con un punto de tinta.



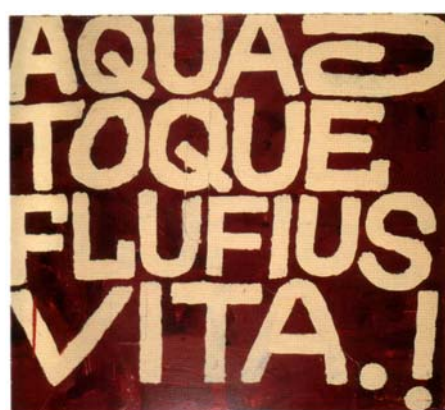
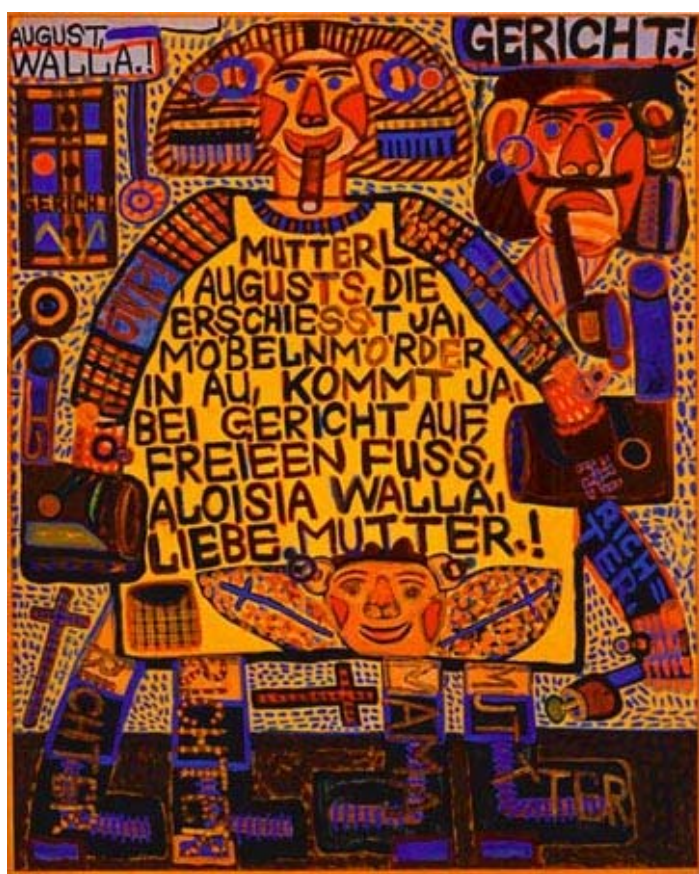
Figs. 40 y 41. Pedro Alonso Ruiz, dos obras sin título (entre 1916 y 1941)



Hasta aquí los “calígrafos”, hablemos ahora de los “tipógrafos”. **August Walla** (Austria, 1936-2001) maneja su idiolecto con la habilidad de un diseñador gráfico profesional. Se sirve de cualquier soporte que encuentra a su paso: paredes, lienzo, papel, puertas, árboles, armarios, dentro o fuera de donde vive para dar rienda suelta a la fascinación que siente por el lenguaje. Para él las palabras son algo maravilloso, le gusta su sonoridad, su “cuerpo” y colecciona diccionarios de varios idiomas que inspiran su personal lenguaje lleno de referencias simbólicas. Entre todas, prefiere las lenguas que le son más extrañas, como el esloveno, el indonesio o el búlgaro, que le abren puertas a un mundo de sugerencias.

Su medio de expresión favorito es la pintura mural. Ya antes de ser internado en la clínica Gugging, había cubierto su casa de Viena con dibujos, pinturas y fotografías. Su jardín también estaba poblado de extrañas esculturas y tótems que creaba a partir de material de desecho. (Ver Capítulo 2: Reciclaje y Acumulación).

Trabaja con rapidez y decisión, llenando todo el soporte con palabras y signos reales e inventados; dejándose embaucar por la magia del lenguaje que maneja “no como predicados de lo real, sino como cosas llenas de materia”. (Bolanos, 2007). Lucienne Peiry (2001, p. 241) destaca la cualidad casi arquitectónica de sus escritos.



Figs. 42 y 43. (izda.) August Walla, *Gericht!* (1990) y *Aqua, Toque, Flufius, Vita* (s.f.)





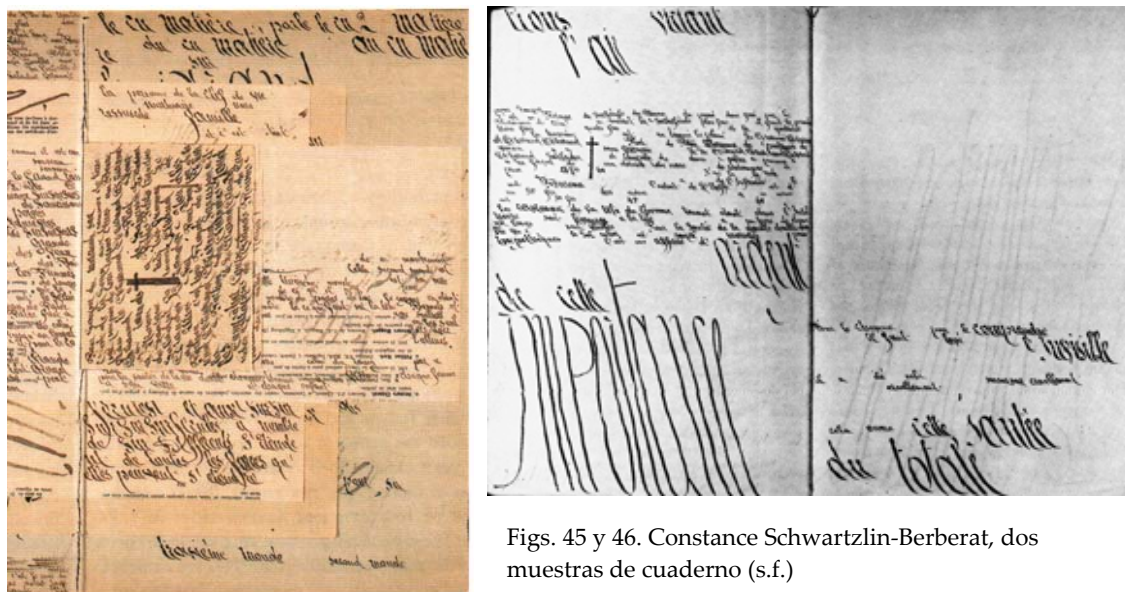
Fig. 44. Carlo Zinelli, *Sin título* (1968) [Recto]

**Carlo Zinelli** (Verona, 1916-1974) solía incorporar frases o palabras ininteligibles en sus dibujos con una sensibilidad por el gesto que resulta muy estética. A veces, las letras aparecen boca abajo. Carlo fue diagnosticado con esquizofrenia y quienes le trataron veían también en su comportamiento rasgos de autismo. Desde pequeño prefirió la compañía de los animales a la de las personas y encontró muchas dificultades para comunicarse, que se agravaron tras un período en un psiquiátrico de Verona donde mantenían a los enfermos en total aislamiento. A partir de entonces fue incapaz de comunicarse verbalmente. Mezclaba palabras sin conexión lógica con meros sonidos o fragmentos de canciones. Encontraba un gran consuelo en la pintura como

alternativa de expresión. María Azzola, quien ha estudiado en profundidad su trabajo, afirma que tanto sus dibujos como sus letras y palabras forman parte del léxico de su particular gramática. Siguen unas reglas indescifrables para cualquiera ajeno al mundo de Carlo, pero no carecen de estructura. Azzola encuentra una relación entre sus ritmos y las armonías musicales que tanto le hacen disfrutar. (Azzola, 1999-2000, p. 25)

El diario de **Constance Schwartzlin-Berberat** (Suiza, 1845-1911) es una bella pieza de ejercicios tipográficos. Constance creó un universo propio en el que las palabras tenían una sonoridad diferente y un significado que sólo ella conocía. Tampoco existían reglas de puntuación, funcionaban mejor las leyes compositivas que escalan palabras, las distorsionan verticalmente y las entrelazan como en un caligrama hasta convertir las letras en dibujos. Este sentido de la composición es familiar al diseño gráfico, que continuamente busca ligar las formas de los signos con significados implícitos o sugeridos.

Constance ingresó en un centro psiquiátrico por traumas sentimentales, por una sucesión de fallecimientos de seres queridos. Allí se encontró aislada, tanto por las características de la institución como por barreras lingüísticas. Ella se expresaba en su propio lenguaje mezcla del dialecto *ajoulot*, neologismos y (por escrito) con puntuación fuera de reglas. Trabajó durante 15 años en 24 diarios y una colección de recetas. Siempre se sintió incomprendida por el entorno del psiquiátrico que despreciaba sus creaciones.



Figs. 45 y 46. Constance Schwartzlin-Berberat, dos muestras de cuaderno (s.f.)

También Hélène Smith (ver Capítulo 2: Arte Mediúmnico y Visionario) y James Hampton (ver Capítulo 5: Microuniversos) inventaron sus propios lenguajes, si bien el de Hélène Smith se tenía por el idioma de Marte.

**J.B.Murry** (Georgia, 1908-1988), un granjero y aparcero de Georgia, creó su propio alfabeto que sólo él podía descifrar leyéndolo a través de un vaso o una botella con agua sagrada. A la edad de 67 años, Murry, tuvo una visión en la que Dios le pidió que difundiera su palabra mediante un *Spirit script*<sup>5</sup>. Así, desarrolló un estilo de caligrafía expresivo que intercalaba con figuras fantasmales y retorcidos garabatos.

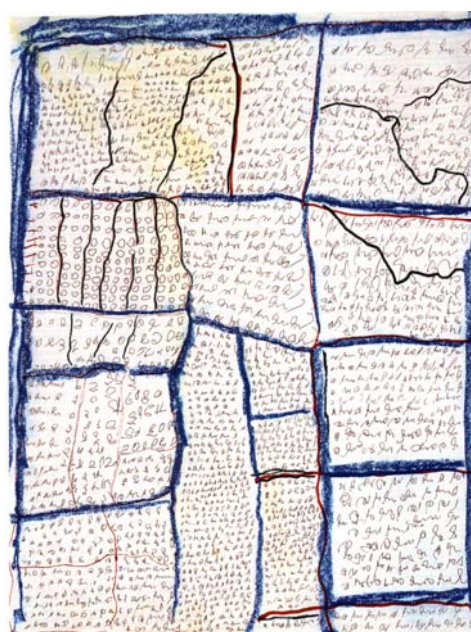
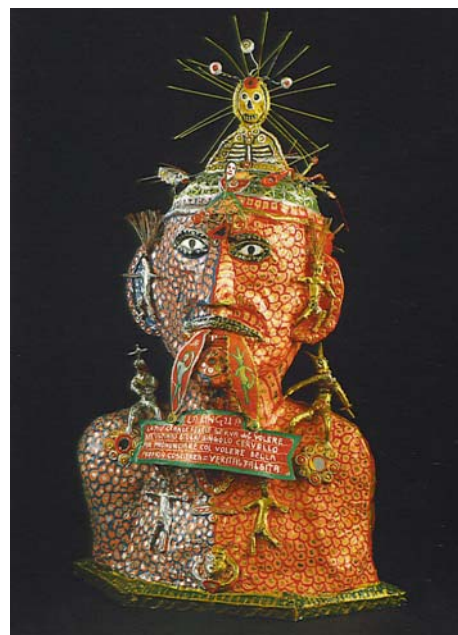


Fig. 47. J. B. Murry, *Sin título*, (s.f.)

Una curiosa combinación de tipografía y escultura se da en la obra de **Giovanni Battista Podestà** (Italia, 1895- 1976) que incorpora textos escritos en mayúsculas a sus coloridas esculturas. Estos contienen aforismos, preceptos morales o políticos y mandamientos, Podestà estaba muy preocupado por la pérdida de los valores espirituales en la sociedad que le había tocado vivir. Su figura pintoresca animaba las calles de su ciudad por la que paseaba con sus corbatas pintadas y su bastón con episodios de su vida grabados.

<sup>5</sup> Guión de los espíritus

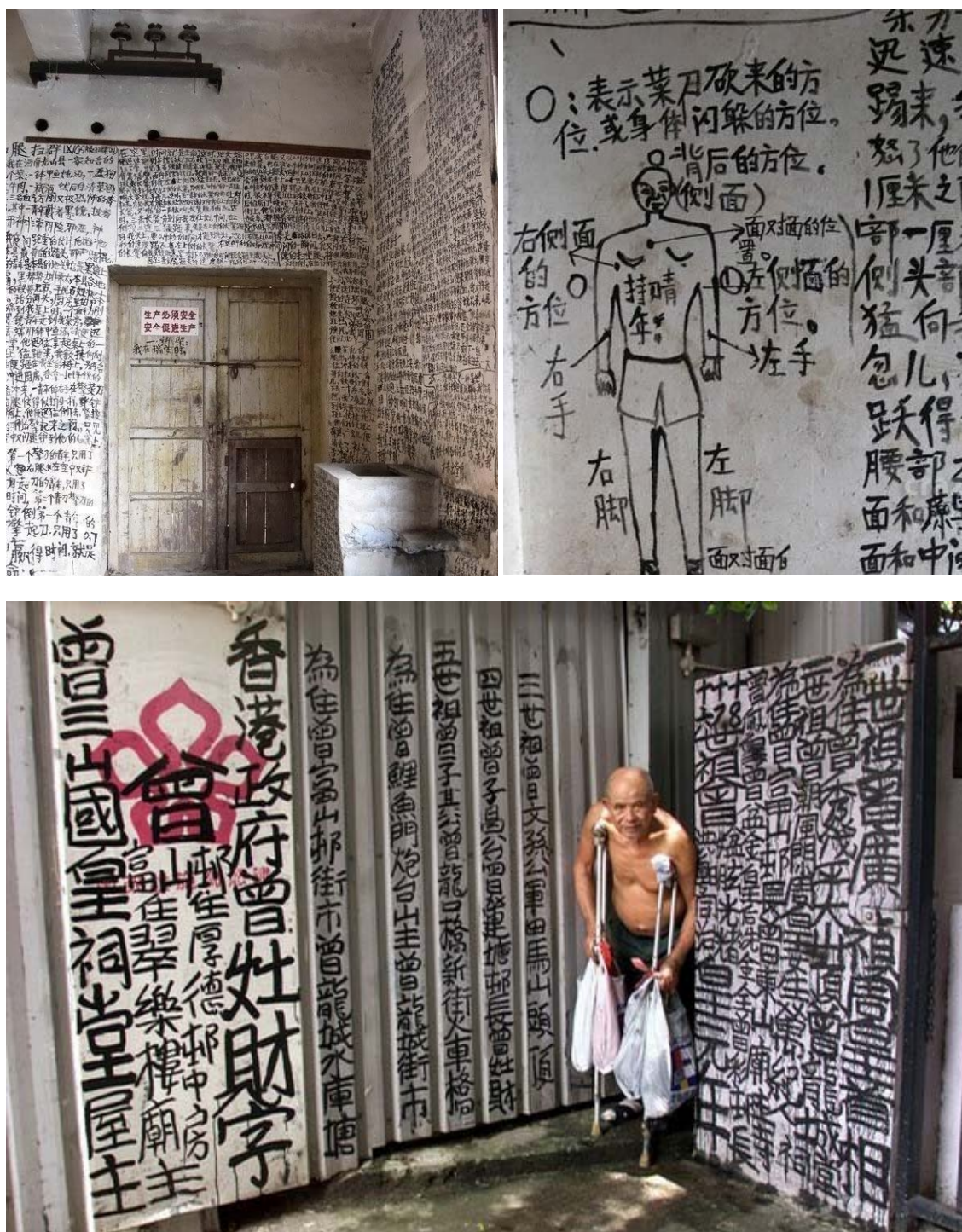




Figs. 48 y 49. Giovanni Battista Podestà, sin título ni fecha encontrados y *Busto de gran escala con dos lenguas* (s.f.)

Debido a las fuentes que utilizamos para nuestro estudio, esta recopilación incluye pocos autores asiáticos. **Tsang Tsou-choi** (China, 1921-2007) es uno de ellos y sus creaciones aún no son muy conocidas, al menos fuera de china. Él realizaba grafitis, principalmente tipográficos, que a veces acompañaba con algún dibujo esquemático. Tsang Tsou-choi empleaba las paredes de barracas abandonadas como si fueran las hojas de un libro. Nació en la pequeña ciudad de Liantang, provincia Gooadhong, de la que se trasladó con 16 años para trabajar en la ciudad de Hong Kong donde comenzó a pintar/escribir en las calles de la ciudad a partir de los 35 años y hasta su fallecimiento.

Sostenía que el distrito de Hong Kong Kowloon pertenecía a sus antepasados y no se cansó de reclamarlo en sus grafitis. Su familia no veía con buenos ojos esta actitud ya que tuvo problemas con las autoridades. Ellos veían su actividad como un acto de vandalismo y en consecuencia, le repudiaron. Tsang Tsou-choi solía firmar sus obras como *Emperador de Kowloon, Hong Kong, China* o con un árbol genealógico en el que incluía a los emperadores que consideraba sus antepasados.

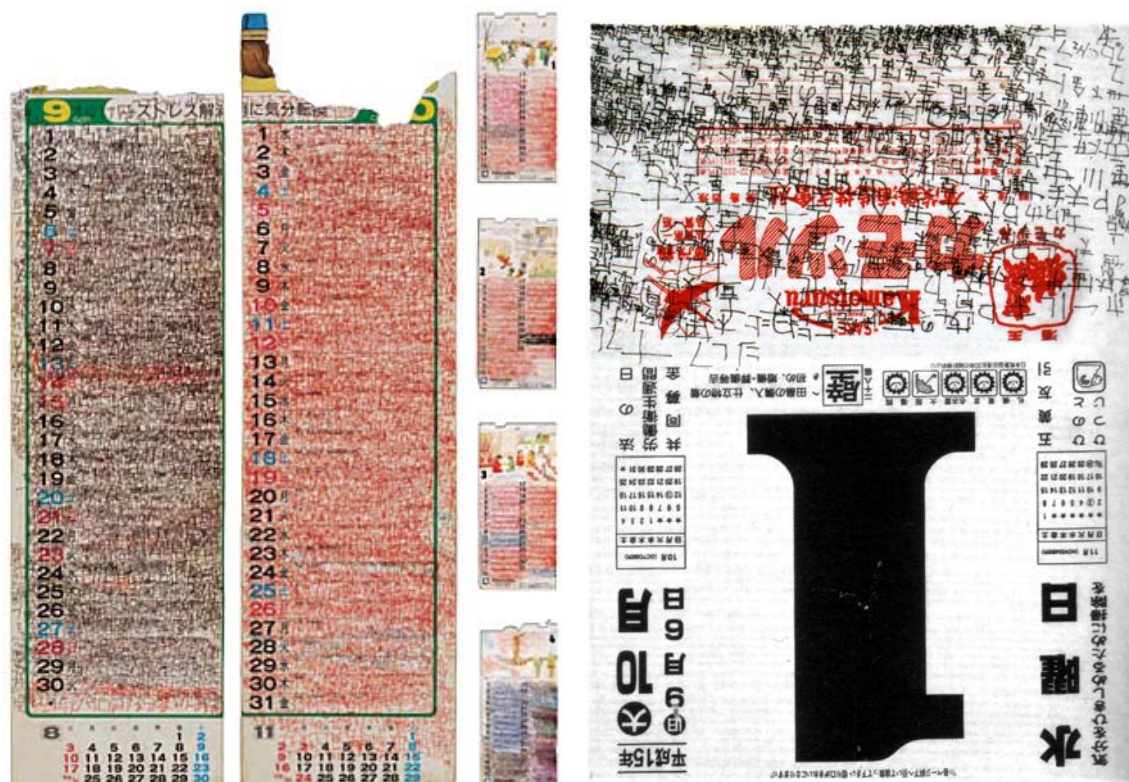


Figs. 50, 51 y 52. Tsang Tsou-choi, grafitis sin fecha encontrada.

El manejo de la tipografía como un juego gratificante se aprecia en personas que sin apenas leer ni escribir reproducen letras y palabras con insistencia. Es el caso de **Dwight Mackintosh**, que aunque no es completamente analfabeto tiene graves dificultades para comunicarse por escrito. También **Kunizo Matsumoto** (Osaka, 1962), otro autor asiático más conocido que Tsang Tsou-choi, reutiliza material impreso para dar rienda suelta a su



fascinación por los signos tipográficos. Trabaja los ideogramas copiándolos de sus fuentes favoritas (relacionadas con el *kabuki* o con la ceremonia del té japonesa) y en ocasiones los reinventa creando símbolos nuevos. Siempre se mueve por la ciudad con su mochila, su riñonera y un par de bolsas de plástico para recoger el material que encuentra.



Figs. 53 y 54. Kunizo Matsumoto, dos obras sin título (entre 1989 y 2003)



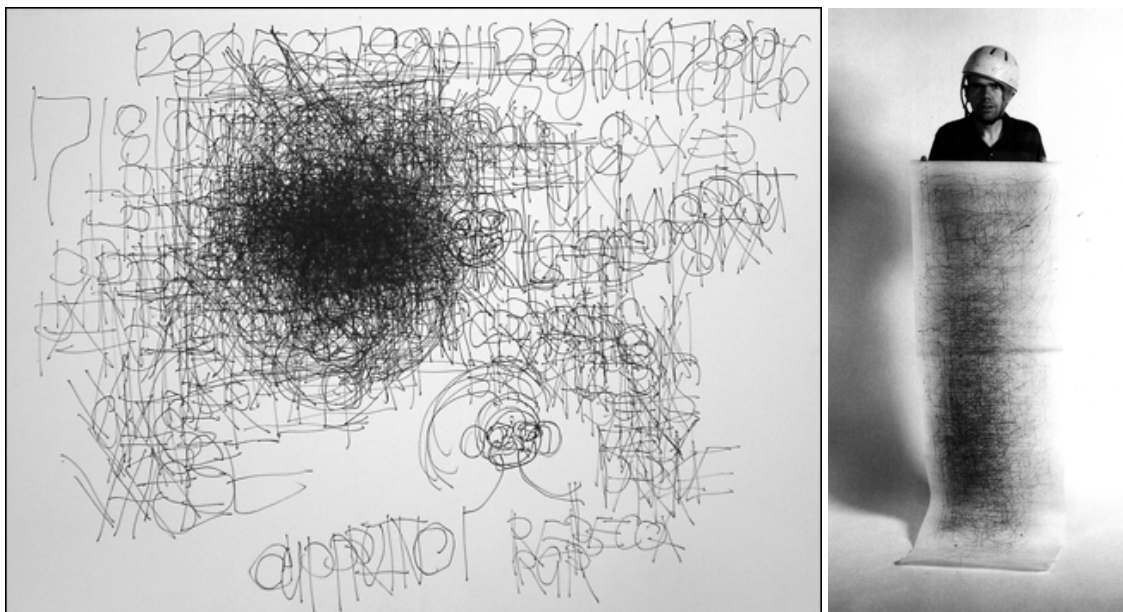
Fig. 55. Laura Craig McNellis, *Edificio Blanco* (entre 1972 y 1980)

**Laura Craig McNellis** (EEUU, 1957)

tampoco sabe leer ni escribir, pero siempre incorpora a sus dibujos, que son representaciones de objetos cotidianos, grandes letras mayúsculas en el margen inferior. Su ritual es siempre el mismo, elabora estos dibujos mientras su familia duerme. Cuando los termina los pliega y los guarda en un cajón.

**Dan Miller** (Castro Valley, 1961) reitera la escritura de cifras y de letras de manera compulsiva, los grafismos llegan a solaparse

tanto que forman masas turbadoras entre las que despuntan números sueltos o nombres de personas y ciudades. Apenas utiliza imágenes y cuando lo hace suelen tratarse de bombillas, un objeto que le aterroriza por la sola idea de pensar que pueda explotar.



Figs. 56 y 57. Dan Miller, *Sin título* (s.f.) y retrato de Dan Miller por Leon A. Borensztein

### *Escritura urgente/ escribir a toda costa.*

En los centros psiquiátricos de principios del siglo XX, el acceso a material de escritura era muy limitado para las mujeres. La artista y escritora alemana Unica Zürn escribe sobre su experiencia en psiquiátricos desde 1957 indicando que mujeres y hombres estaban separados y que las mujeres sólo “cosen, zurcen y tejen y no se quitan de sus sillas” (Martínez, 2007, p.209). Si eran “tranquilas y modosas” a veces tenían acceso a material de escritura rudimentario. **Elsie Mahler**, a quien le fue denegado dicho acceso, aprovechaba las tarjetas de visita y escribía en ellas con su propia sangre. Otras muchas escribían bordando, como **Agnès Richter** cuya chaqueta bordada con escritos veremos en el siguiente capítulo. Parece que **Emma Hauck** (1878-1928) sí pudo hacerse con lápiz y papel. Su



Fig. 58. Emma Hauck, *Carta al marido* (1909)



cuaderno es una larga carta a su marido escrita desde el psiquiátrico. Aprovechaba todos los rincones de la hoja superponiendo unas frases a otras. El resultado es difícil de leer pero parece que necesitaba llenar el vacío de su existencia más que comunicar realmente con su marido. A veces repite obsesivamente palabras y frases como mantras.

"Ven", "ven, cariño", "¿Cuánto tengo que esperar hasta que te dignes a venir a buscar a tu mujer?/ Ven, ven, ven/ No puedo soportar seguir sin tí/ Quiero estar contigo/ No importa/ Ven, ven, ven/ ¿Me quieres?/ Ven, ven, ven".

Antes de entrar en el psiquiátrico de Heidelberg, Hauck no conseguía llevar bien su vida de esposa con niños. Se le diagnosticó esquizofrenia incurable y permaneció en la clínica hasta su muerte.



Fig. 59. Jeannot, *Suelo de Jeannot* (1971-1972)

Poco antes de suicidarse, **Jeannot** (Francia, 1939-1972) grabó en el suelo de su casa un texto frenético sobre su sufrimiento, su soledad y sus delirios. Jeannot se dejó morir de hambre unos meses después del entierro de su madre, tras terminar el relato que comienza "La religión ha inventado máquinas para dominar el cerebro..." Se valió de un cuchillo para inscribir, en mayúsculas y sin puntuación, todos los tormentos que habían sido contenidos en esa casa durante décadas.

Jeannot era hijo de una familia acomodada de un pequeño pueblo de agricultores en Francia. Tras el suicidio de su padre, Jeannot tuvo que hacerse cargo de la granja, pero la familia parecía

estigmatizada tras el trágico suceso y se replegaron sobre sí mismos, huyendo de los rumores que acusaban al padre de incesto. Poco a poco, dejaron languidecer el negocio familiar y las relaciones con los vecinos se complicaron. Su madre, su hermana y él parecían vivir una psicosis compartida en la que el exterior era un universo amenazante. Jean hacía rondas nocturnas con el tractor y un rifle mientras las dos mujeres apenas salían de la casa. El fallecimiento de su madre en 1971 sumió a Jeannot, quien posiblemente tuviera esquizofrenia, en una crisis cuyo testimonio es el llamado *Suelo de Jeannot*. El cuerpo sin vida de su madre fue descubierto en una silla por un veterinario que venía a examinar los animales. Las autoridades locales cedieron al empecinamiento de Jeannot por mantener el cuerpo en la casa y se enterró a la difunta bajo las escaleras. Ya unos años antes, 30 gendarmes que debían obligar a Jeannot a

abandonar la casa, tuvieron que ceder ante su resistencia, dejando a la familia como estaba, unida y aislada con sus demonios.

El suelo está grabado con letras mayúsculas, lo que nos remite a un apunte del Doctor Escudero Valverde (1975, p. 53) quien ha observado que los esquizofrénicos tienden a expresarse en caja alta “entre ellos son frecuentes las mayúsculas, así como el tamaño desproporcionado de éstas”.

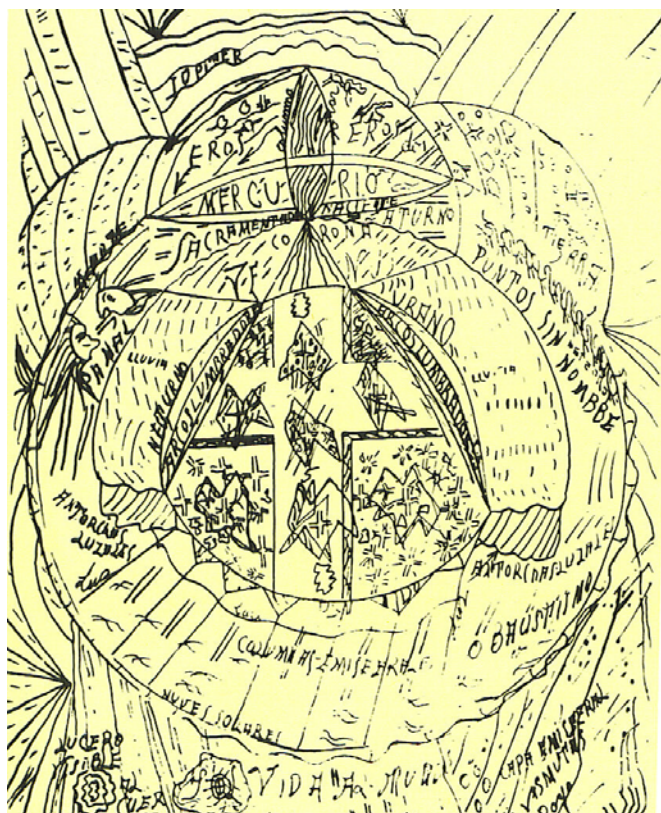


Fig. 60. Dibujo de un esquizofrénico encontrado en el libro *Pintura Psicopatológica* del Dr. Escudero Valverde (1975, p. 40)

En la comunicación *online*, los mensajes en mayúsculas son interpretados como gritos. Esto no es una especie de acuerdo tácito sino una conclusión basada en la forma en que las decodificamos. La caja alta resulta agresiva, apremiante, cuando se trata de un mensaje del que se nos hace receptor. El uso inapropiado de las mayúsculas en la cultura de Internet delata a los recién llegados que sienten inseguridad con la ortografía, pues les libera de preocuparse por los acentos. En el caso de los esquizofrénicos ¿Responde la inclinación por las mayúsculas a las ganas de gritar? ¿A una búsqueda de autoridad y solemnidad? ¿A una preferencia formal? ¿A una manera de

escondarse? Mientras las minúsculas llevan implícito el gesto caligráfico (y revelan a los grafólogos mucha información sobre el autor), las mayúsculas son más impersonales. Si es cierto que los esquizofrénicos perciben las letras como entes dotados de corporeidad, es lógico que prefieran manipularlas en su faceta desligada.

Como August Walla o Jeannot, **Willem Van Genk** (Holanda, 1927- 2005) es otro de los autores esquizofrénicos que prefieren la caja alta. Sus obras son un catalizador de imágenes, textos, materiales e ideas atropelladas que el autor desea plasmar con urgencia. Van Genk fue una persona en alerta continua, atemorizada por los vehículos que se desplazan por cable, la religión y los peluqueros.



Sus trabajos son ricos en textos que rellenan los espacios y a menudo se solapan con las imágenes. Willem Van Genk toma citas de fuentes diversas y las reformula a su manera, reescribiéndolas o recomponiéndolas con collage. El aspecto de sus obras es afín al imaginario *punk*, con textos de factura expresiva y una pulsión de comunicación que podría llamarse “ecolalia gráfica”, con imágenes potentes superpuestas de forma caótica y colores contrastados. Sus composiciones transmiten una necesidad muy fuerte, casi violenta de expresarse.

Queremos cerrar este apartado con algunas imágenes de libros y libretas. Son muchas las personas que mantienen un diario durante su estancia en hospitales psiquiátricos, entre ellos Constance, Wölfl, Hauck, Grebing y algunos autores de los que no hemos hablado como August Johann Klose, Eugen Hirneis, Emma Hauck, Else Blankenhorn, August Johann Klose o Rudolf Heinrichshofen.

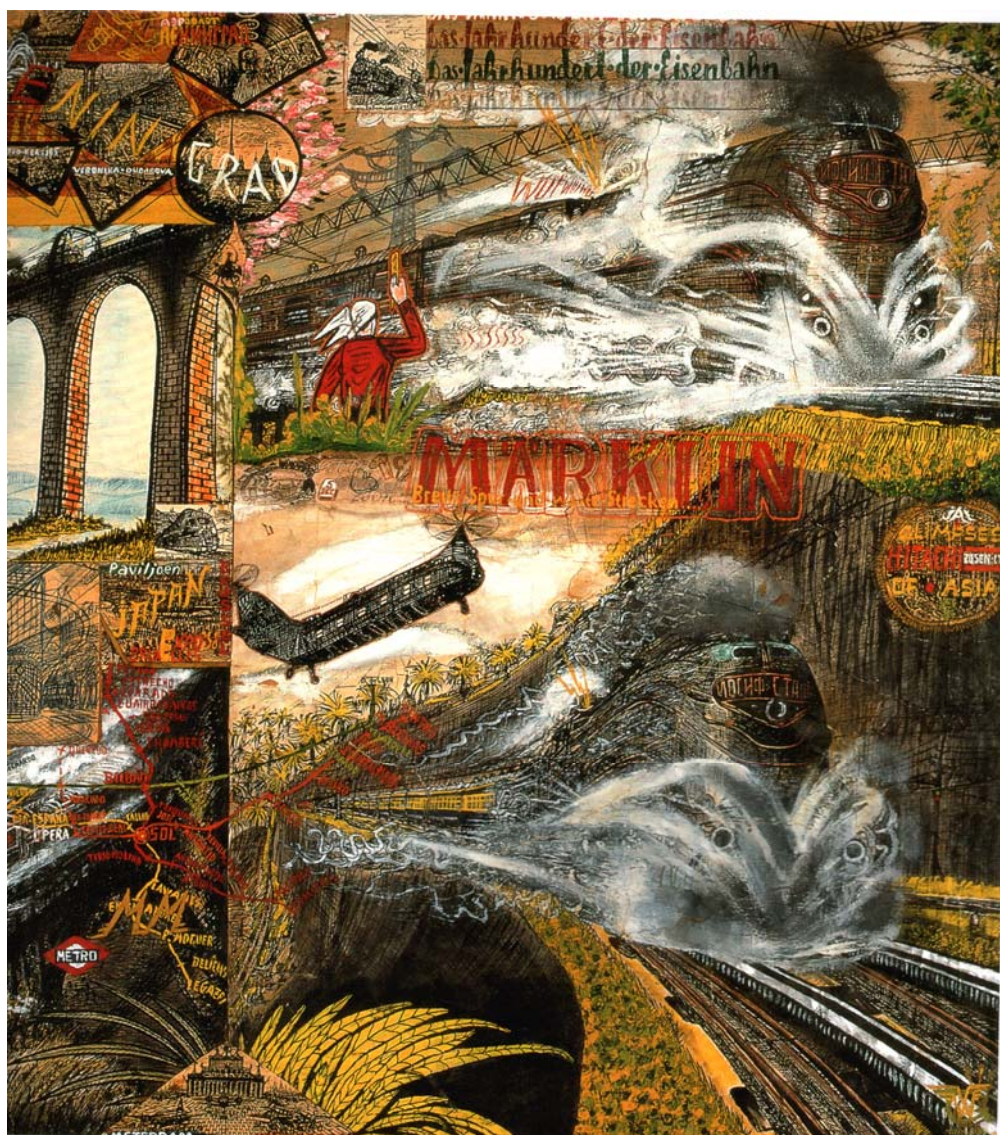


Fig. 61. Willem Van Genk, *Märklin* (detalle) (s.f.)

A continuación mostramos una pequeña recopilación de estos cuadernos- bitácora.

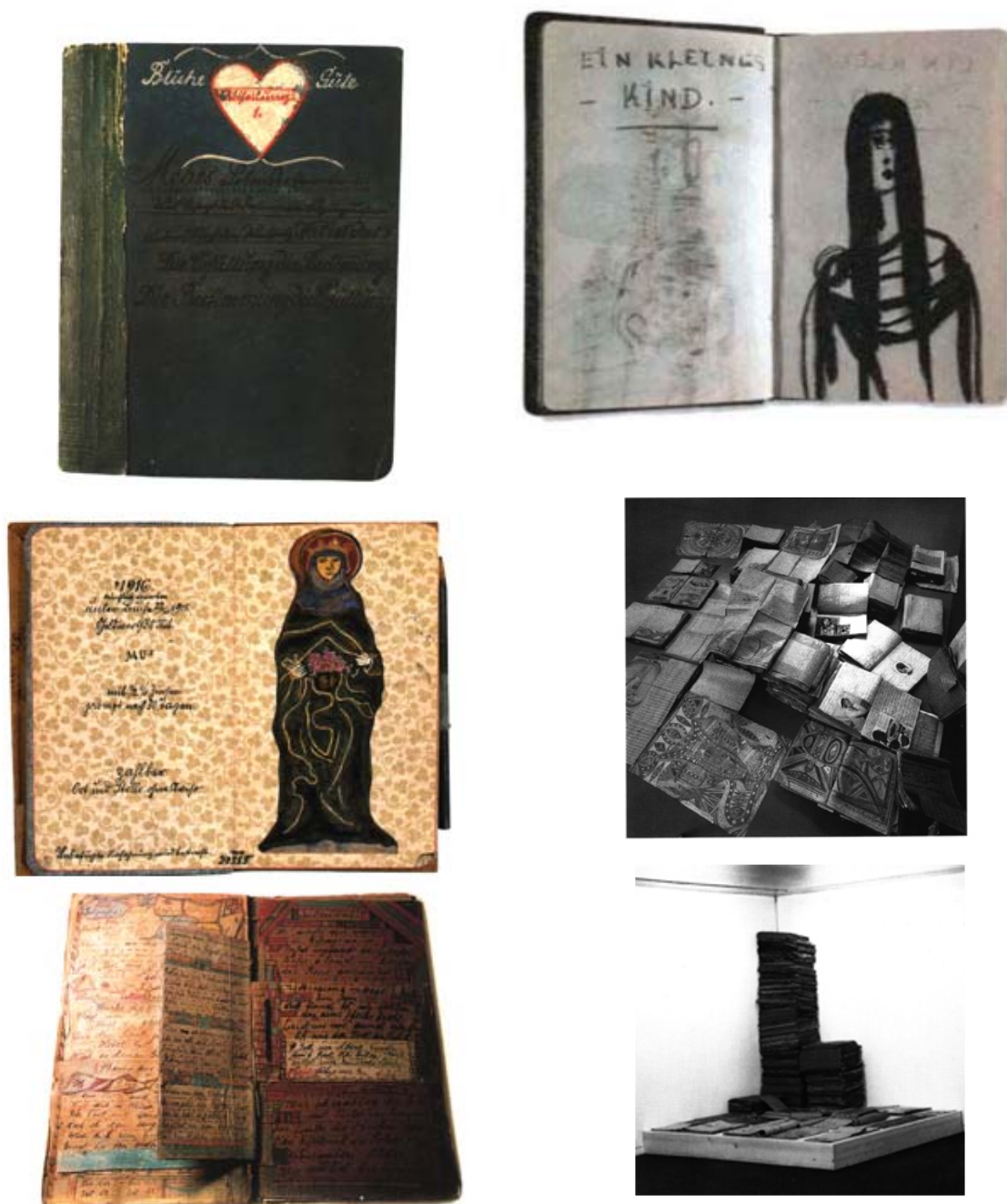


Fig. 62. (de izda. a dcha., de arriba a abajo) Heinrich Herman Mebes (1913), Else Blankenhorn (s. f.) Joseph Heinrich Grebing (1915/1921), Adolf Wölfli, Peter Meyer (Peter Moogg) (1920), Adolf Wölfli.





Fig. 63. (de izda. a dcha., de arriba a abajo) Eugen Hirneis (1910- 1915), Emma Hauck (1909), August Johann Klose (s.f.), 3 muestras del cuaderno de Rudolf Heinrichshofen (1919), August Johann Klose (s.f.), 3 muestras del cuaderno de Rudolf Heinrichshofen (1919).



### 3. DWIGHT MACKINTOSH, LA LÍNEA QUE DIBUJA PALABRAS



Fig. 64. Dwight Mackintosh,  
Fotografía de Leon Borenzstein

#### Figuras transparentes

A Dwight Mackintosh (California, 1906-1999) le gusta destacar los nudos y orificios del cuerpo. Así en sus figuras, resalta las articulaciones, los genitales, el ombligo, los pezones, los ojos, el ano...

Los personajes están al mismo tiempo de perfil, de frente y de tres cuartos. Sus ropas son transparentes, como los vehículos en que a menudo se desplazan.

Casi siempre se refiere a sus figuras como “chicos” y sin embargo y a pesar del destacado pene, más bien parecen hermafroditas. Su pelo largo y rizado en ocasiones está tocado con un lazo. La sexualidad parece implícita en su trabajo sin estar tratada como tema en sí. Como sugiere Rexer (2005, p.93), no se acuerda al hecho de los grandes penes erectos ningún “estatus especial” en el contexto del dibujo.



Figs. 65 y 66. Dwight Mackintosh, *2 pasajeros en un coche transparente* (s. f.) y  
*Cuatro figuras masculinas, cuatro edificios* (1986)



Fig. 67. Dwight Mackintosh, 3 figuras masculinas de larga duración (1983)

Su obra más característica es realizada en tinta negra como un ejercicio exclusivamente de línea, aunque de vez en cuando introduce color por encima del dibujo. Cuando colorea con lápices o acuarela el resultado permite seguir viendo los trazos, pero cuando opta por el opaco *gouache*, se empasta la capa de línea que queda enterrada debajo.



Fig. 68. Dwight Mackintosh, Sin título (s.f.) (acuarela, lápices y bolígrafo)

Su trabajo tiene lugar en el marco de los talleres del Creative Growth Arts Center de California, donde se realiza y promueve el trabajo artístico de personas con discapacidad.

Llegó al C.G.A.C. a los 72 años, de la mano de su hermano mayor Earl. En seguida se aprecia que tiene un vocabulario muy limitado, agravado por un deseo casi nulo de comunicarse. Para agrado de todos, tarda poco en demostrar su singularidad como dibujante. Es probable que ya hubiera practicado antes, pues su forma de desenvolverse es decidida y su estilo persistente.

Su vocabulario de formas también se limita a un repertorio que rara vez se amplía. Sus dos tipologías de imagen principales son las figuras masculinas y los vehículos. Ocasionalmente dibuja animales o edificios, estos últimos también son transparentes y permiten ver a los “chicos” que albergan en su interior<sup>6</sup>.

Los edificios son más habituales en sus primeros trabajos. Sugiere MacGregor (1992, p.20) que sería porque echaba de menos su modo de vida anterior que asocia con un bloque de edificios donde hay chicos internos, donde la condición de estar “internado” se interpreta de manera literal dibujándolos encastrados en la arquitectura. Su participación en los talleres del C.G.A.C. comenzó tras su desinstitucionalización en una época en que se sacó a muchos discapacitados y enfermos mentales de los centros estadounidenses para proseguir su seguimiento en el exterior. Podemos imaginarnos el impacto que tuvo esta iniciativa en un hombre que había permanecido encerrado durante 56 años.

MacGregor (1992, pp.13-14) interpreta sus figuras masculinas como autorretratos y señala que el autor no es consciente de su edad y se representa a sí mismo en un momento indeterminado de su vida adolescente. No es, por consiguiente, consciente de la proximidad de la muerte, por lo que MacGregor rechaza esta insistencia autorreferencial como una persecución de la inmortalidad. Considera al autor un auténtico artista con una preocupación formal por la línea que practica en un repertorio estrecho porque no necesita un gran abanico de imágenes para desarrollar sus inquietudes plásticas.

### **Escritura que no comunica pensamientos**

Quizás para entonarse, o relajarse, Dwight Mackintosh suele comenzar el día con un ejercicio de escritura. Mientras escribe murmura palabras, hace muecas y, ya octogenario, se echa pequeñas siestas.

Al principio, en el Creative Growth Arts Center, intentaban desviar su atención de la escritura hacia el dibujo. Una de las notas de registro apunta “Dwight será animado a dibujar antes que a escribir (o a eliminar la escritura si procede)” (McGregor, 1992, p.52) y se sabe que las

---

<sup>6</sup> Se trata de los hospitales en que estuvo internado Mackintosh.



primeras hojas que contenían sólo escritura de Mackintosh fueron destruidas. Por fortuna, y a pesar de los esfuerzos del personal por impedir que escribiera sobre sus dibujos, éste no cesó en su empeño.

Durante su período de hospitalización, se puso gran interés en enseñarle a leer y a escribir, con lo que adquirió un conocimiento rudimentario del alfabeto y de los números. Pero Mackintosh, hombre de pocas palabras, prefiere utilizar la escritura de una manera plástica y no para comunicar pensamientos. Sus textos parecen tirar de “un carrito caligráfico interno” (Rexer, 2005, p.87) enarbolando mensajes que son en esencia opacos, aunque podemos desgranar alguna palabra, como *home* y *come*<sup>7</sup>.

Si observamos los fragmentos escritos en cada dibujo, veremos que suelen comenzar por “D” y terminar por “H”. Por esta razón, sus frases han sido interpretadas como “firmas” (MacGregor, 1992, p.34), como originales juegos con su nombre. La “i” parece ser su vocal favorita, es posible que sea porque esta letra que tiene un elemento flotante. El punto aporta una nota de ritmo en el transcurso lineal de la grafía y la hace más decorativa.

En cualquier caso, sus escritos no siempre son interpretaciones de su nombre, también copia textos de revistas (e imágenes) quizás bajo la dirección de los coordinadores del taller, quienes siguen prefiriendo que la firma de Dwight se aplique de forma tradicional por razones comerciales (MacGregor, 1992, 52).

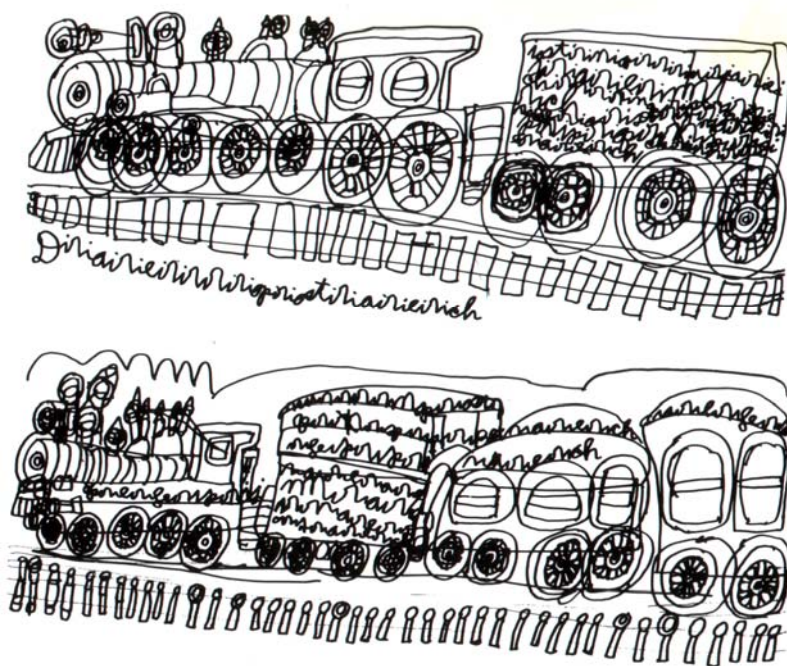


Fig. 69. Dwight Mackintosh, *Motor y un coche* y *Motor y 3 coches* (1986)

<sup>7</sup> “hogar” y “ven/venid”

Colin Rhodes apoya la interpretación de MacGregor, al considerar sus escritos como una manera de “marcar” lo que acaba de realizar. Un trabajo que en su totalidad es una especie de señal o rastro, “los dibujos de Mackintosh más que presentar imágenes de su mundo representan, de hecho, los procesos de un mundo que se despliega en el acto de elaborar marcas.” (Rhodes, 2002, p.129)

Otra posibilidad es que sus escritos sin sentido se interpreten como la repetición de un gesto aprendido cuando le enseñaron a unir letras y cuya factura le produce placer.

MacGregor (1992, p.25) ha intuido en toda la producción del autor una sublimación erótica. La hiperbolización del pene en todas las figuras, la representación insistente de maquinaria<sup>8</sup>... parecen, cuando menos, apuntar en la dirección del placer. Al menos del gozo de deslizar el bolígrafo por una superficie creando circunvalaciones de línea continua.

### *Evolución de estilo*

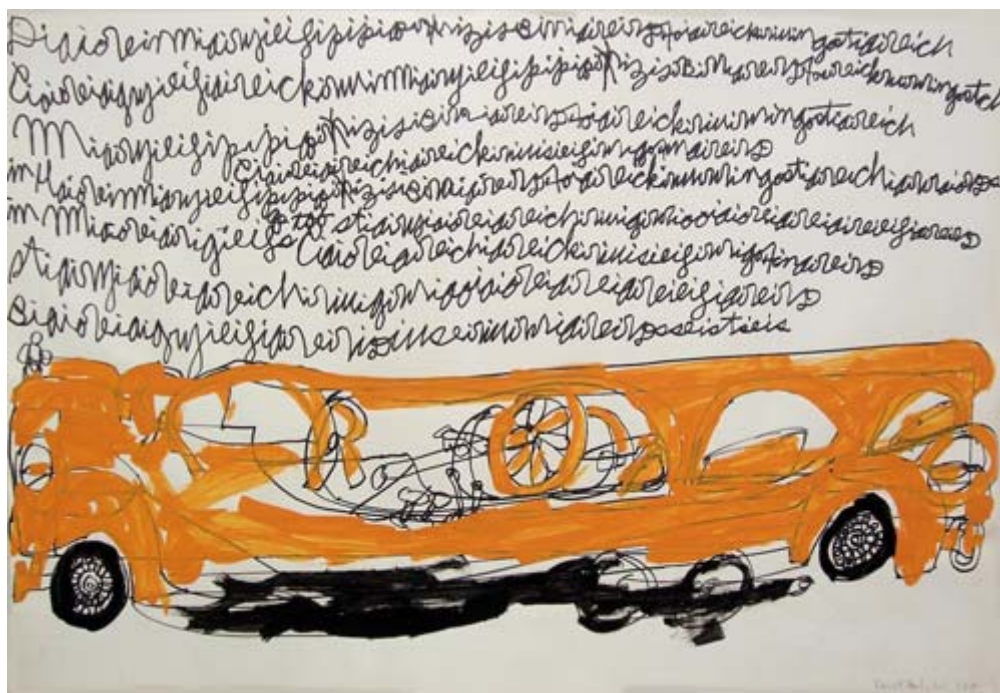
Mackintosh desarrolló un gran interés por las máquinas a partir de 1980. En ese momento tenía 74 años. Le atraían sobre todo los vehículos, los grandes autobuses amarillos y todo aquello que tuviera ruedas, volantes y palancas. También le atraían los trenes y aviones. Todos ellos se caracterizan una vez más por ser transparentes y dejarnos ver, en dibujo de línea intrincado, las piezas que conforman el interior y los pasajeros que transportan.

MacGregor (1992, pp. 27-34) considera que los autobuses son un trabajo preparatorio para la emergencia del llamado *Vehículo de rayos X* que desde su aparición copa la atención del autor y que es interpretado como un símbolo de “poder, libertad y control”.

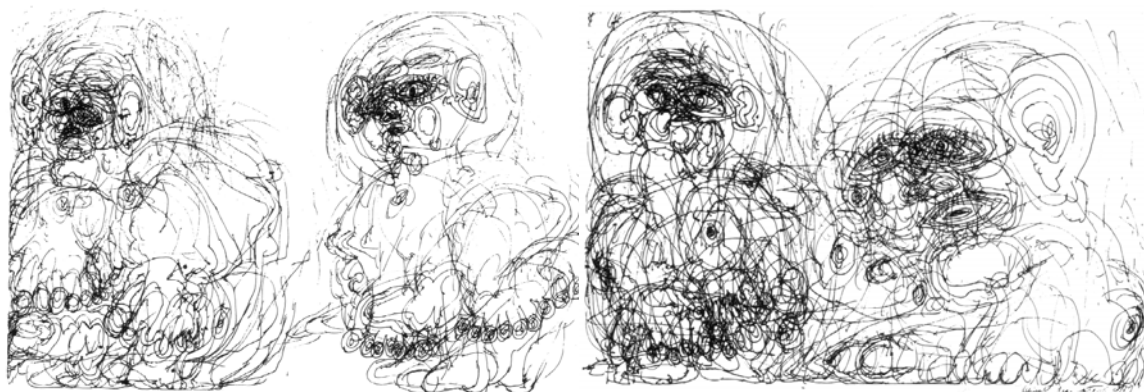
En el Creative Growth Arts Center se le ha animado a utilizar color en reiteradas ocasiones y Dwight, diligente, lo ha incorporado en pequeños detalles como las mejillas de sus “chicos” o el amarillo de sus autobuses. En el peor de los casos, comentábamos con anterioridad, lo ha aplicado sobre los cuerpos volviendo una pasta de color lo que antes era un interesante entramado de línea.

---

<sup>8</sup> Freud indica que los sueños que presentan “máquinas pequeñas y complejas” hacen referencia invariablemente a los genitales masculinos y el mecanismo de la erección. Esta observación, apunta MacGregor (1992, p. 52), arroja luz sobre la obsesión de Mackintosh con la maquinaria y las analogías en sus dibujos entre el coche y el cuerpo masculino.

Fig. 70. Dwight Mackintosh, *Autobús amarillo* (h. 1980)

En sus últimos años introdujo el color de manera voluntaria en lo que es interpretado como una etapa tardía de su trayectoria artística (MacGregor, 1992, pp.39- 47). En estos momentos tienen lugar otros cambios en su manera de dibujar, sus trazos se vuelven más impacientes y caóticos. Se quiebran. Estos dibujos comparados con los anteriores, transmiten más ansiedad y menos gozo, al menos desde nuestro punto de vista. MacGregor es de la opinión de que se trata de un paso más en la obra del autor, fruto de la evolución de su experiencia con la línea. Mi primera impresión fue que Mackintosh se había aburrido de su trabajo, que habría perdido el interés a fuerza de repetición o quizás incluso por el éxito con que sus creaciones eran recibidas. Sin embargo MacGregor (1992, p.16) afirma que Mackintosh no era consciente del valor que se atribuía a su trabajo e Irene Ward, del C.G.A.C., comenta “parece que nunca hizo la conexión entre la exposición de sus trabajos y la venta” (MacGregor, 1992, p.5).

Figs. 71 y 72. Dwight Mackintosh, *2 figuras de pie* (junio, 1989) y *2 figuras de pie* (julio, 1989)

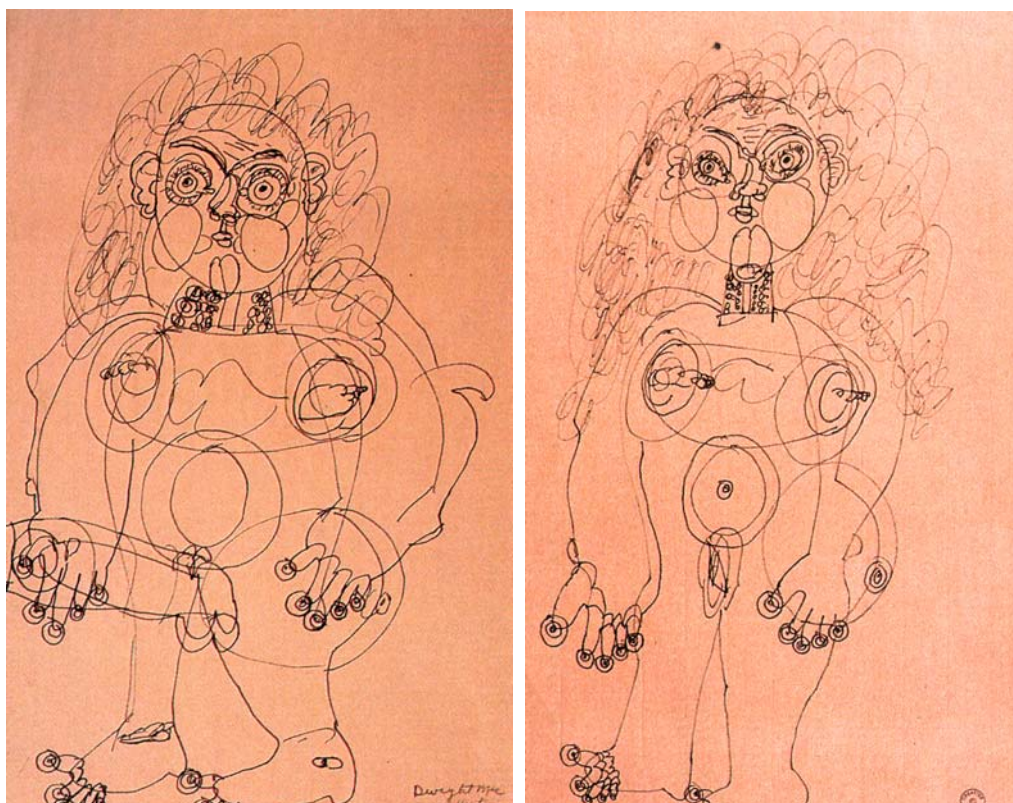


Hemos de tener en cuenta que en esos momentos, MacGregor ya era muy mayor. Estamos hablando de 1988, cuando el autor ya tenía 82 años. Por aquél entonces había sufrido algunos ataques de nervios, que probablemente deterioraron su salud y alteraron su manera de dibujar, si bien no lo dejó hasta 1995. Falleció nada menos que a los 93 años de edad.



Fig. 73. Dwight Mackintosh, *Sin título* (1989)

**Comentario de una obra de Dwight Mackintosh.**



Figs. 74 y 75. Dwight Mackintosh, *Figura masculina* (1984) y *Figura femenina* (1984)

Mackintosh se ocupa sólo de lo importante, y lo importante es, para él, las partes del cuerpo que comunican con lo que hay fuera. Por ello, no dibuja sólo lo que se ve, sino también lo que por perspectiva u opacidad permanecería oculto. El ombligo, el ano, los dedos que pueden tocar, el pecho que es a su vez dos y un conjunto, las orejas ...

Recuerdo que cuando aprendía a dibujar el cuerpo humano me decían que intuyera los músculos como formas geométricas, círculos y óvalos principalmente. Así están compuestas las figuras de Mackintosh. Los glúteos y los carrillos son siempre óvalos, por no hablar de las partes del cuerpo que se definen con círculos concéntricos: 3 para los ojos, 3 para cada pecho, 3 para las uñas, dos para el vientre...

La libertad de “no saber” y trabajar sin presión le permite reinventar el cuerpo humano superponiendo puntos de vista y manejando a voluntad las escalas. El pene se remarca y se muestra de perfil. La vulva y el ano de frente. El pecho de frente, los pies de perfil.

En *Arte y esquizofrenia* Leo Navratil (1972, p.109) nos habla de la dislocación del cuerpo humano en los dibujos de niños y esquizofrénicos, anotemos que el diagnóstico de esquizofrenia en Dwight Mackintosh es una hipótesis formulada con reservas:

Por *dislocación* entendemos la reproducción incorrecta de determinadas partes de un objeto. (...) La dislocación supone un afán de distribuir y organizar. A consecuencia de un dominio deficiente del tipo visual de creación (en el niño) o de su retroceso por influencias afectivas (en los esquizofrénicos) no se alcanza, sin embargo, la meta de este afán regulador. Con frecuencia se puede observar que los esquizofrénicos reproducen determinadas partes de una figura en vistas diferentes, que no se corresponden (...).

Esto que a priori se considera un error de representación puede llegar a enriquecerla ofreciendo puntos de vista originales y de gran expresividad.

Otra de las peculiaridades de Mackintosh, señalada también en las tendencias de configuración de algunos esquizofrénicos es el afán por repetir los contornos. En la forma de hacer de Mackintosh, lo que podría parecer torpeza o inseguridad resulta en realidad un factor dinamizador del dibujo. Las múltiples líneas parecen el rastro de un movimiento.



Figs. 76 y 77. Dwight Mackintosh, sin título encontrado (h. 1980)

Con la línea, Mackintosh se basta y se sobra. Su obsesión es la materia del cuerpo, que acaricia contorneándola con líneas envolventes. Se puede apreciar el cambio en el flujo del grafismo para representar el pelo. No se recrea en las formas como cuando dibuja el cuerpo sino que lo resuelve con garabatos enérgicos. Si para dibujar el cuerpo se sirve de un trazo continuo, para definir el cabello emplea una factura fragmentada.

El pelo simboliza la sexualidad. Las personas que Mackintosh representa suelen llevar el pelo largo y suelto. Nos recuerdan en algo a las del artista *outsider* Johann Hauser, cuyos dibujos “presentan un contenido sexual manifiesto” (Rhodes, 2002, p. 96).

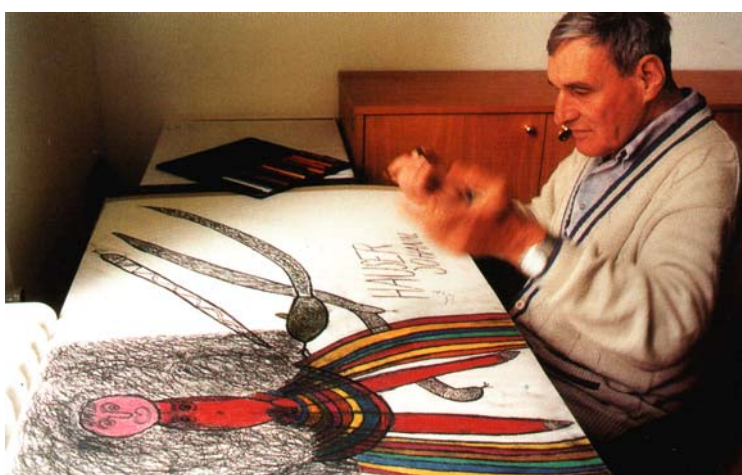
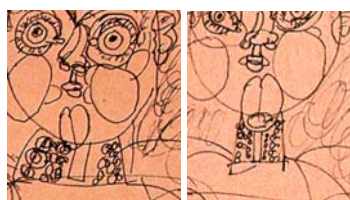


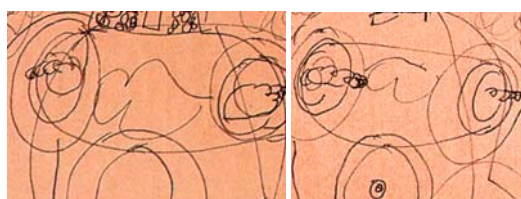
Fig. 78. Johann Hauser dibujando en mayo 1995



También hay detalles misteriosos. ¿Qué son esas volutas en el cuello de las personas? Observando otros dibujos, nos damos cuenta de que es un elemento permanente, sean hombres o mujeres, sus figuras casi siempre llevan esa especie de collar.



La diferenciación que hace de géneros es bastante curiosa. A simple vista parecen más similares de lo que en realidad son, pues los trazos de la mujer son más contenidos que los del hombre, que nos transmiten más vigor. Por lo demás, son anatómicamente iguales salvo por los genitales y la forma de los ojos, que en la mujer son almendrados. El pecho es indistinto, mismo número de circunvalaciones, misma relevancia. Por alguna razón, esta diferencia física pasa desapercibida para Mackintosh, que invariablemente opta por los atributos femeninos. Pero ¿qué es esa especie de órgano que flota entre los pezones? ¿es el corazón que se transparenta? ¿es un rastro del primer dibujo del pecho sobre el que vuelve una y otra vez?



También en el rostro muchos elementos están dibujados varias veces, como la nariz y las orejas. Todas sus caras parecen aludir a un único rostro conocido. El de una persona de mentón partido o al menos prominente. Con arrugas en la frente y espesas cejas que le dan ese aire de perplejidad tan característico.

Los ojos tienen una gran importancia que se manifiesta en su tamaño y la insistencia de la línea. Esta característica es habitual en las artes plásticas, cuando Navratil (1972, p.133) habla de los ojos escribe:

Se encuentran aumentados de modo poco natural en muchas obras de las artes plásticas. En ningún lugar se expresan tan fuertemente como en los ojos el espíritu, el alma, la vida y la sensualidad. Hay leyendas chinas sobre artistas en las que se relata, que al añadirles ojos a los retratos, éstos se transformaban de improviso en seres vivos (A pie de página anota): Se dice que el pintor Wei Hsieh (s. III d. J.C.) no se atrevía a dibujar pupilas a los demonios porque temía que pudieran adquirir vida. Chang Seng-Yu, el pintor más importante de las postrimerías del siglo V, después de haber dibujado en cierta ocasión cuatro dragones en las paredes de un templo, se negó a ponerles ojos. A ruegos de la gente cedió por fin y le añadió los ojos a una de las fieras. Inmediatamente rayos y truenos reventaron la pared y vieron cómo el dragón se

alejaba silbando, mientras los otros tres seguían inmóviles en las paredes intactas (O. Fischer, *Chinesische Landschaftsmakerei*, Berlín-Viena, 1943).

Más adelante Navratil (1972, p.134) nos recuerda el enfoque del psicoanálisis “El psicoanálisis interpreta el ojo como un símbolo sexual andrógino” y concluye “El mirar, y el ser mirado, puede acompañarse de un fortísimo sentimiento erótico. Metafóricamente, estas expresiones se equiparan al acto sexual.”

Estos dos dibujos no son prototípicos de la obra de Mackintosh pues no se acompañan de escritura ni se realizan sobre fondo blanco. Tienen más el aspecto de bocetos, realizados con bolígrafo sobre papel *kraft* a toda velocidad. Los hemos escogido por esa sensación de desenvoltura y porque rara vez tenemos la ocasión de contraponer figuras femeninas y masculinas en su obra.

#### 4. CONCLUSIONES

Los niños y los desviados nos recuerdan en todo caso que la escritura y el dibujo se basan en el mismo instrumento y tienen por origen la misma pulsión (Thévoz, 1968, p. 131).

En la mayor parte de los ejemplos observados escribir no es una opción sino algo inevitable. Así debía parecerle a Jeannot y a Agnès Richter. La escritora Siri Husdvedt alude a una necesidad irrefrenable de expresarse como el principal motor del acto creativo en general y muy en particular, de la escritura “que tiene un lado terapéutico, pero no te cura nada necesariamente” (Aguilar, 209, pp. 4-7) y que en los ejemplos estudiados es a veces llevada al paroxismo.

Hasta ahora hemos hablado de esa necesidad de expresarse como un grito, sin darnos cuenta de la importancia que en ella tiene “lo que se calla”. “Escribir –decía Marguerite Duras– también es no hablar. Es callarse. Es aullar sin ruido”. (Vila-Matas, 2004, p.26). Quizás una manera discreta de silenciarse y recogerse a uno mismo en el autoexilio.

Los procesos creativos que ligan la escritura a las artes plásticas son la negación de las disciplinas artísticas como divisiones impuestas a un único afán de comunicación. Son una elocuente evidencia de que la necesidad de expresión es integradora. En oposición a la profesionalización, que es disgregadora.

Remitiéndonos en un principio a los autores estudiados que padecen una enfermedad mental, debemos señalar que la forma que tienen muchos esquizofrénicos de relacionarse con la escritura les lleva a experimentar puntos de encuentro entre el dibujo y la comunicación escrita. Por ello el *art brut* es rico en ejemplos que han fascinado a artistas como Paul Klee, para quien “Escribir y representar es lo mismo” (Rexer, 2005, p.94). El mismo Klee había concebido

alfabetos inventados para aunar esos dos ámbitos, lo mismo que en sus momentos de crisis hacía el paciente esquizofrénico de la colección del Doctor Lafora cuya obra vemos más abajo y que sólo en los brotes de su enfermedad reproducía su picto-alfabeto ininteligible.

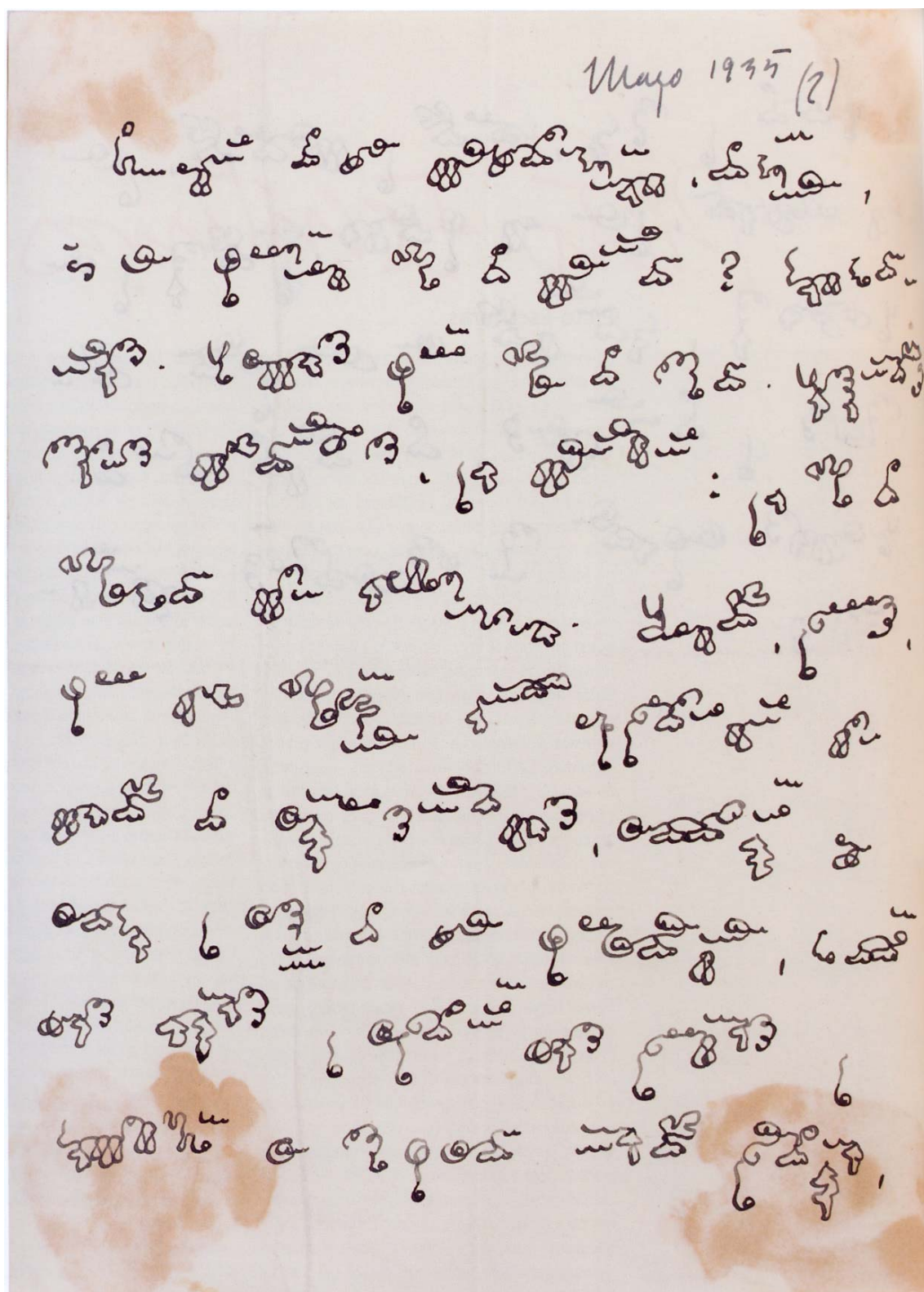


Fig. 79. LDF, Sin título (1935)



Esto nos remite al concepto que Michel Thévoz (1989) describe en su libro homónimo como *détournement d'écriture* y que viene a traducirse como *desviación de la escritura*, definiendo la trasgresión deliberada de los códigos de significado. En palabras de Michaël La Chance (1990, p.7) “Se trata de pulsiones gráficas que consiguen perturbar la frágil relación de reciprocidad entre lo legible y lo visible, deshaciendo la articulación de la letra y la imagen por separado”.

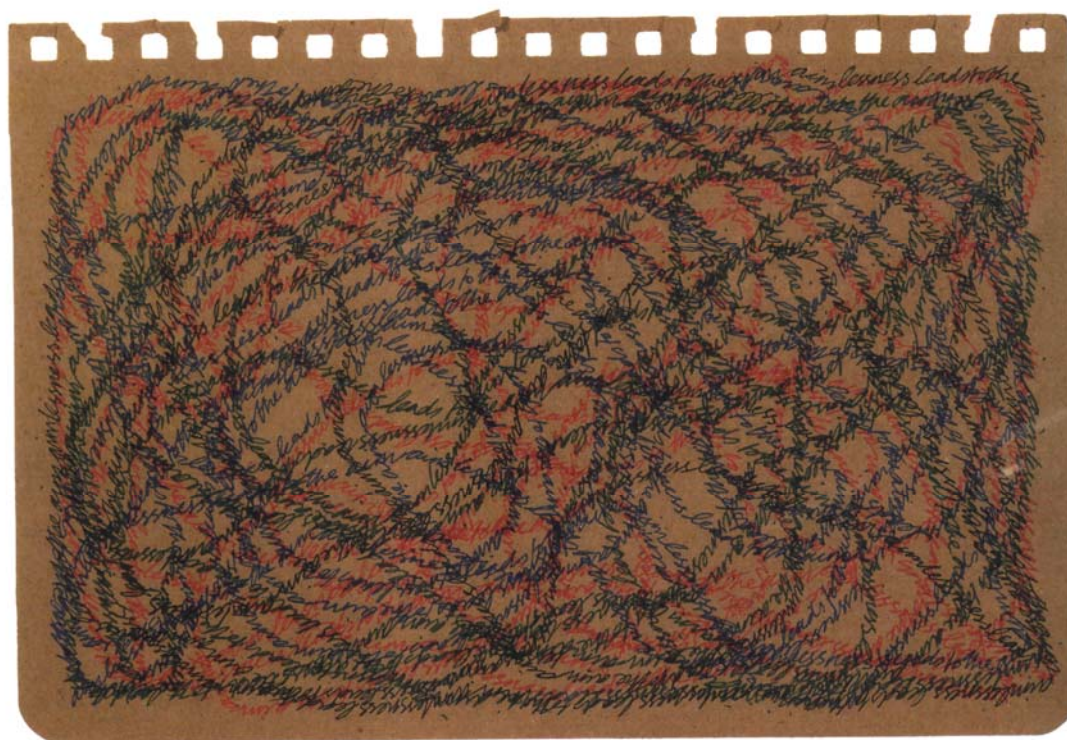


Fig. 80. Ian Breakwell, *Sin objeto se llega al objetivo* (s.f.)

En el transcurso de este capítulo comentábamos el interés que ah despertado en psiquiatras y psicoanalistas la particular relación de los enfermos mentales esquizofrénicos con la palabra escrita, entre otros Prinzhorn, Escudero Valverde, Navrátil, o Ernst Kris. Este último (1955, p. 168) encuentra tres maneras en las que esta síntesis puede suceder “La expresión artística espontánea de los esquizofrénicos predomina en el medio de la palabra escrita, los dibujos con textos intercalados o una transición entre el dibujo y el texto escrito”.

En base a esta clasificación podríamos decir que un ejemplo de lo primero sería la parte escrita de la obra narrativa de Wölflí, un ejemplo de lo segundo cualquier dibujo de Johann Fischer, Johann Knopf o Andrew Kennedy y, finalmente un ejemplo de transición entre el dibujo y el texto escrito las composiciones de Barbara Suckfüll, N. N., Zdenek Kosek o Jacob Mohr.

El lenguaje ocupa un lugar vital en la identidad del individuo y, en la estructura psicótica, al perder su función de ancla puede sumir al individuo en una obsesión por recatalogar el mundo. Quizás por ello “el desarrollo de sistemas lingüísticos más o menos oscuros está muy vinculado a la generación de microuniversos inventados”. (Rhodes, 2002, p.104).

Según Lacan los trastornos del lenguaje ofrecen la evidencia más convincente de la estructura psicótica. Sin la función de anclaje de la lengua tiene lugar una fluctuación de la autoestima que pasa de la megalomanía al temor por la aniquilación y pérdida total del *yo*. El mundo simbólico de la lengua que nos permite categorizar las cosas y nombrarlas es una condición previa para la autoconciencia. (Argyle, 2004).



Fig. 81. Zdenek Kosek,  
Sin título (s. f.)

A propósito del alfabeto inventado que veíamos recientemente, la Dra. Ana Hernández Merino (2009, p. 111) reflexiona sobre su posible origen, si éste proviene de los condicionantes de la enfermedad o si responde a cierta voluntad lúdica.

En ellas<sup>9</sup> (...) podríamos hacernos la pregunta de si provienen de la incapacitante enfermedad, de si tratan de ser un juego, una obsesión, una vuelta a la infancia en la que la escritura y el dibujo aún no están disociados.

Por supuesto, no todo es conflicto en la escritura, aunque el conflicto mental puede ser la fuerza que empuje a escribir, también hay mucho de celebración. Es lo que me hacen pensar las obras de Kunizo Matsumoto o de August Walla, incluso las de Dwight Mackintosh.

Una celebración del enigma que somos. Retomando unos versos de Hölderlin: "Un signo somos, indescifrado,/ Sin dolor somos, y en tierra extraña/ Casi perdemos el habla". (Gómez, 2007, ¶ 5)

La experiencia con el signo o el pictograma lleva en ocasiones a trascenderlo. Como cuando repetimos tanto una palabra que parece vacía de sentido y nos sorprendemos descubriendo “su corporeidad”. Wölflí inventa caracteres grafológicos. Su uso del lenguaje es narrativo, a veces poético, también hace listas o cadenas de palabras. En ocasiones su empleo de lo caligráfico parece sólo decorativo.

<sup>9</sup> aludiendo a las obras de la Colección Lafora procedentes del dispensario del Dr. Escardó de Madrid de 1934 que parecen ser alfabetos inventados.

Hemos visto bastantes ejemplos de autores (algunos con enfermedad mental, otros no) que por diversos motivos y de manera más o menos voluntaria incorporan escritos a sus creaciones manteniendo un distanciamiento respecto al significado de los signos, lo que les lleva a tratarlos con singular originalidad. Este distanciamiento crea una suerte de espacio para el juego donde los significantes quedan liberados de su lastre de significado y todo el peso de los sistemas de orden humanos parecen aligerarse con ello. Cuando Kunizo Matsumoto juega con los pictogramas sin acceder más que a su belleza formal recordamos que el lenguaje, algo tan adherido a nuestra identidad, no es más que una invención y por tanto queda abierto a ser reinventado.

Por otro lado hemos visto la obsesión con las fechas y los cálculos precisos, que es habitual entre las formas de expresión de personas que presentan extraordinarios dones para memorizar y realizar cálculos. También es frecuente que individuos con alguna discapacidad se aferren a listas de fechas y otros datos. Es el caso de George Widener o Dan Miller y, aunque no lo hemos mencionado en el apartado dedicado a su proceso creativo, también el de Dwight Mackintosh (MacGregor, 1992, p.17).

En el arte *outsider*, el acercamiento a las artes plásticas es emocional e intuitivo y bajo esta premisa sucede la incursión del texto como una respuesta natural a un ejercicio de autoconocimiento. En ocasiones parece como si, después de una actividad en que se ha entrado en contacto con nuestro mundo interior y la pulsión estética, escribir ayudara a completar/cerrar la experiencia. Estoy pensando, por ejemplo en Laura Craig o William Hawkins, que firman y rotulan con grandes letras sus creaciones. Escribir para dejar una marca, incluso aunque luego nos desentendamos del trabajo, como Dwight Mackintosh, que perdía el interés por sus producciones a medida que las realizaba.

A lo largo de esta memoria iremos viendo que cada vez encontramos más puntos de encuentro entre la escritura, los microuniversos, el trabajo textil, la actividad mediúmnica... todo parece formar parte de un mismo afán regulador acometido por el infinito potencial de la imaginación humana. Por eso cerramos este capítulo con la bella imagen de un libro sin letras de Marie-Rose Lortet. Configurado con pequeños nudos de fibra textil. En él se pueden leer imágenes de hilo y pasando páginas nos introduce en un mundo de conocimientos flexibles.



Fig. 82. Marie-Rose Lortet, *Libro abierto* (1995)



## 5. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGUILAR, A. (10 de enero 2009) Unas historias cruzadas. *Babelia*, 4-7.
- ARGYLE, M. (2004) *Art and Psychosis*. Recuperado el 12 de mayo de 2009 en <http://www.mirandaargyle.com/writing.htm>
- AZZOLA, M. (Invierno, 1999-2000) Writing in Painting, Recitar Cantando. *Raw Vision* (29).
- BOLANOS ATIENZA, M. (2007) El arte que no sabe su nombre: Locura y modernidad en la Viena del siglo XX. [versión electrónica] *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 27 (2) 173-192. Recuperado el 8 de marzo del 2009 en <[http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0211-57352007000200014&lng=es&nrm=iso](http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0211-57352007000200014&lng=es&nrm=iso)>. ISSN 0211-5735.
- CÍRCULO DE B.B.A.A. (noviembre 2008 - enero 2009) *Grafitti Brassai* [exposición].
- COLINA, F. (2007) *De locos, dioses, deseos y costumbres*. Valladolid: Pasaje de las letras.
- DUMOULIE, C. (1997) *Nietzsche y Artaud: Por una ética de la crueldad*. México: Siglo XXI.
- CARPINTERO ZENDEJAS, L. A. (2004) *Uso de materiales no tradicionales en el proceso creativo artístico: aplicaciones a la enseñanza*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, España
- ESCUDERO VALVERDE, J. A. (1975) *Pintura psicopatológica*. Madrid: Espasa Calpe.
- FERRER, E. (15 de septiembre de 1987) Los dibujos-documento de Antonin Artaud, en el Centro Pompidou. [versión electrónica]. *El País*. Recuperado el 18 de marzo del 2009 en [http://www.elpais.com/articulo/cultura/ARTAUD/\\_ANTONIN/FRANCIA/CENTRO\\_GEORGES\\_POMPIDOU/\\_PARIS/dibujos-documento/Antonin/Artaud/Centro/Pompidou/elpepicul/19870715elpepicul\\_7/Tes/](http://www.elpais.com/articulo/cultura/ARTAUD/_ANTONIN/FRANCIA/CENTRO_GEORGES_POMPIDOU/_PARIS/dibujos-documento/Antonin/Artaud/Centro/Pompidou/elpepicul/19870715elpepicul_7/Tes/)
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (2006) *Memoria de mis putas tristes*. Barcelona: DeBOLS!ILLO.
- GÓMEZ, E. (1 de julio 2007) Capitalismo solidario. *El Universal*. Recuperado el 3 de junio de 2009 en <http://venezuelareal.zoomblog.com/archivo/2007/07/01/capitalismo-solidario.html>
- HERNÁNDEZ MERINO, A. y PIQUERAS, N. (eds.) (2009) *Pinacoteca psiquiátrica en España. 1917-1990*. Valencia: Universitat de València.
- KRIS, E. (1955) *Psicoanálisis y arte*. Buenos Aires: Paidós.
- LA CHANCE, M. (mayo, 1990) C'est dangereux de dessiner. *Spirale*, 97, 7-9.

- MACGREGOR, J. (1992) *Dwight Mackintosh: The boy who time forgot*. Oackland: CGAC.
- MARTÍNEZ DIEZ, N. (2007) Fragmentos de la vida y obra de Unica Zürn en Arteterapia. *Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 2, 03-215.
- MORRIS, R. (Primavera, 2006) Raymond Morris. *Raw Vision*, (54). Recuperado el 13 de junio de 2009 en <http://www.rawvision.com/articles/54/raymondmorris/raymondmorris.html>.
- NAVRATIL, L. (1972) *Esquizofrenia y arte*. Barcelona: Seix Barral.
- PEIRY, L. (2001) *Art Brut. The Origins of Outsider Art*. París: Flammarion.
- PONCELA, P. (1957) *Para leer mientras sube el ascensor*. Madrid: Aguilar.
- REXER, L. (2005) *How to look at outsider art*. Singapur: Harry N. Abrams, Inc.
- RHODES, C. (2002) *Outsider Art, alternativas espontáneas*. Singapur: Thames and Hudson.
- SACKS, O. (1985) *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. Barcelona: Anagrama.
- SACKS, O. (1999) *Un antropólogo en Marte*. Barcelona: Anagrama.
- SPOERRI, E. (2003) *St. Adolf Giant-Creation. The art of Adolf Wölfli*. Singapur: American Folk Art Museum.
- THÉVOZ M. (1989) *Détournement d'écriture*. París: Editions de Minuit.
- VILA-MATAS, E. (2004) *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama.

## 6. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ARTAUD, A. (2005) *El arte y la muerte / Otros escritos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- BANSKY (2006) *Banksy, Wall and Piece*. Londres: Random House.
- BIRD, J. (ed.) (2003) *Otherworlds : the art of Nancy Spero and Kiki Smith*. Londres: Reaktion Books.
- DECHARME, B. (Director). (2007). *Kunizo Matsumoto* [película]. Praga: abcd.
- DECHARME, B. (Director). (2007). *Georges Widener* [película]. Praga: abcd.
- EMMERLING, L. (2003) *Basquiat*. Colonia: Taschen Art Album.
- FRIEDMAN, D. (2008) *Y además saben pintar*. Madrid: Maeva.
- GROSENICK, U. (2002) *Mujeres Artistas*. Colonia: Taschen.

HENNIG, M. (Primavera, 2006) Irre ist weiblich, madness is female. *Raw Vision*, 54, 20-27.

HERNÁNDEZ MERINO, A. (comisaria) (2 de octubre de 2009 - 24 de enero de 2010) *Pinacoteca Psiquiátrica en España, 1917-1990*. [exposición].

HUERTAS, R. (2009) Arte y psicopatología en la obra de Gonzalo Rodríguez Lafora. En A. Hernández Merino, A. y N. Piqueras (eds.) *Pinacoteca psiquiátrica en España. 1917-1990* (pp. 252-257). Valencia: Universitat de València.

JIMÉNEZ BARCA, A. (2 de marzo 2008) Tras las huellas de Bansky. *El País*, 50-51.

KATCHADOURIAN, N. (invierno 2000-2001) Esperanto: Still alive and kicking. *Cabinet Magazine*. Recuperado el 6 de junio de 2009 en <http://www.cabinetmagazine.org/issues/1/esperanto.php>

LA CASA ENCENDIDA DE OBRA SOCIAL CAJA MADRID (abril 2009 - junio 2009) *Artaud* [exposición].

MAIZELS, J. (1996) *Raw Creation. Outsider Art and Beyond*. Hong Kong: Phaidon Press Ltd.

MAIZELS, J. (ed.) (2009) *Outsider Art Sourcebook*. Herts: Raw Vision.

MNCARS (2009) León Ferrari y Mira Schendel: El alfabeto enfurecido [Folleto]. Madrid.

PANERO, L.M., RÖSKE, T. Y OTROS (2007) *Outsider, un arte interno*. Madrid: Eneida.

RODRÍGUEZ LAFORA, G. (1964) Pinturas de tipo oriental en un enfermo mental inculto. *Psicopatología de la expresión: una colección iconográfica internacional, vol. 7*. Madrid: Sandoz.

TIMBAL-DUCLAUX, L. (1998) *Escritura creativa. Técnicas para liberar la inspiración y métodos de redacción*. Madrid: Edaf.





## Capítulo 4

# Bordados, textiles, muñecos

1. Preámbulo / 2. Trabajo textil en confinamiento / 3. Otras tejedoras y tejedores, otros trajes / 4. Muñecos / 5. Judith Scott, crisálidas / 6. Conclusiones / 7. Bibliografía citada/ 8. Bibliografía consultada.

## 1. PREÁMBULO

Ser artista significa curar continuamente las propias heridas y, simultáneamente, abrirlas de nuevo en el mismo proceso. Annette Messenger (Grosenick, 2002, p. 357)

Abrimos capítulo con esta cita de Annette Messenger (Francia, 1943) para comenzar el análisis de los procesos creativos asociados a la dinámica coser-descoser. Messenger es además una artista contemporánea interesada en el arte *outsider*, de cuya poética se alimenta a menudo su obra.



Figs. 1 y 2. # Annette Messenger, detalle de *Dependencia-independencia* (1996) y retrato de la autora.

Quizás inspirada por aquéllas y aquéllos que arrancaban hilos de sus sábanas para tener con qué plasmar sus pensamientos, Annette Messenger crea instalaciones con lana de jerséis destricotados, donde las hebras deformadas adquieren una cualidad orgánica que genera direcciones imprevistas.

Yo destricoto la lana de nuestros *pullovers*; esas mallas de lana destricotada, formando una geografía corporal, se parecen a las palabras escritas en mis obras. Esta lana ha servido para calentar, proteger nuestra piel: destricotada, se vuelve una red de vasos sanguíneos, venas, arterias que rellenan y recubren los fragmentos anatómicos que yo

dibujo. El conjunto forma como una vegetación que no se detiene en los muros, se propaga en nuestro cuerpo. (Messenger, 2007, p. 473).

En el arte *outsider* los materiales a veces tienen vida propia y capacidad de decisión. Son procesos creativos que trabajan con lo que encuentran, lo desvían un poquito de su rutina y crean un objeto nuevo, pobre en materiales y rico en sugerencias.

El acto en sí es más importante que el resultado. Por ello se teje y desteje continuamente y, entretanto, se trabaja con las propias heridas, con la enfermedad, el aislamiento, la soledad...

El mito de Penélope ya nos habla de una subversión de la utilidad de la labor textil.

Penélope espera durante veinte años el retorno de su marido Odiseo de la Guerra de Troya. Acosada por múltiples pretendientes que intentan convencerla de que Odiseo no volverá, se ve obligada a urdir un plan. Promete que aceptará la desaparición de su marido cuando termine un sudario que teje para el ex rey Laertes. A partir de entonces desteje cada noche lo que hizo durante el día. Así consigue mantenerse firme hasta la llegada de Odiseo, que mata a todos sus pretendientes y se queda a su lado.

Si Penélope es un símbolo de fidelidad también lo es de inteligencia. Pretende que la dejen en paz y lo consigue gracias a mantenerse *ociosamente activa*. Sabe que mientras parezca ocupada en una labor "propia de su género" nadie cuestionará su proceder.

Por otro lado representa *la virtud* pues su voluntad coincide con la abnegación que se espera de la mujer tejedora, que siempre teje para los demás, nunca para ella misma.

En el mito tejer es esperar: es paciencia, matar el tiempo. Matar el tiempo no es otra cosa que dejarse morir. ¿O quizás hay algo más? Algo relacionado con los viajes, con el misticismo... Ya lo dijo Flourney (citado en González, 2008, p. 69) "A menudo, las labores de aguja, más que frenar, estimulan las grandes cabalgaduras de la imaginación". Se dice que los encajes "fueron inventados en una época en que las damas encontraban grandes dificultades para viajar y *sólo podían hacerlo en espíritu*" (Ibid.).

Para los pueblos indígenas tejer es mucho más que una labor funcional pues tejiendo se manejan símbolos en los que se asienta la cultura del clan. Tejer es un oficio sedentario salvo para las mujeres Wayuu que además del telar, trabajan de manera nómada con agujas de ganchillo que llevan a todas partes. El rito de paso a la edad adulta consiste en un encierro durante el que aprenden el arte de tejer como Wokoloonat, la niña-araña que sacaba hilos de sus dientes para realizar sus bellos chinchorros.



La manera en la que se tejen los signos determina el modo en que se transmite la cultura. Por ello las mujeres Wayuu tienen la responsabilidad de hacerla evolucionar (mediante la introducción de nuevos símbolos) y también de conservarla.



Fig. 3. # Christine e Irene Hohenbüchler, detalle de *Instalación 3,7* (1995).

Las hermanas artistas Christine e Irene Hohenbüchler (Viena, 1964) proponen numerosas dinámicas de grupo basadas en el trabajo con fibras. Lo textil les interesa como herramienta de comunicación y ponen el ejemplo de la obra de William Shakespeare “Tito Andrónico” donde Lavina teje con los pies el escudo de armas de la familia de un hombre que además de violarla, le había cortado la lengua y las manos.

Interesadas en la idea de la autoría múltiple y en la creatividad como posibilidad de emancipación, a menudo trabajan con enfermos mentales y presidiarios.

Si tejer es construir, coser es reparar. La aguja es un objeto de gran carga simbólica, hiriente y sanador. A Louise Bourgeois (París, 1911) no se le escapa esa fuerza contradictoria. “Siempre he sentido fascinación por la aguja, por el poder mágico de la aguja. La aguja se utiliza para reparar el daño. Es una reivindicación del perdón” (Grosenick, 2002, p. 63).

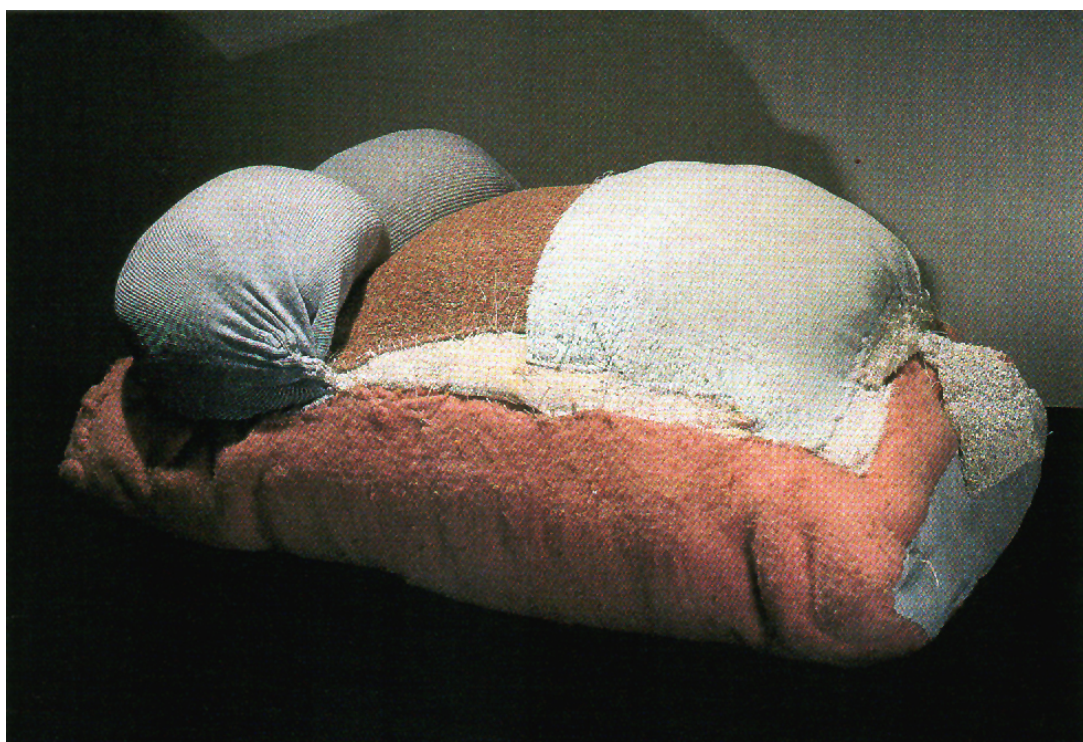


Fig. 4. # Louise Bourgeois, *Torso* (1996).



Fig. 5. # Amelia Jiménez, *Personaje de la Virgen* (1995).

Entre las artistas que trabajan el arte textil en gran formato destaca Amelia Jiménez Goy (Madrid, 1944) quien desde hace más de 30 años emplea puntillas, seda, encaje, organza, tul... que hilvana a mano o cose a máquina para componer sus personajes. Sus obras suelen tener un carácter provocador o humorístico.

La artista de origen egipcio Ghada Amer (Egipto, 1963) da un paso más allá en la provocación, siendo conocida por sus dibujos textiles, en particular por aquéllos que reproducen escenas de mujeres masturbándose.

Las hebras nos transmiten la tensión de lo que está a punto de deshacerse. Las marañas de hilo se enredan en los cuerpos de los que parecen brotar, al tiempo que crean redes que obstaculizan la visión. Sus obras

incomodan porque juegan a hacernos conscientes de nuestro rol de *voyeur* y el hecho de trabajar con bordados supone, además de una elección plástica, una forma de cuestionar un estereotipo de la mujer en occidente.

El arte de mujeres para reivindicarse a sí mismo se ha servido a menudo de esta técnica para cuestionar los roles de género y las fronteras entre el arte y la artesanía.

Lo cierto es que coincidan o no en intenciones, muchas de estas obras presentan un aspecto similar a algunas creaciones de mujeres realizadas en psiquiátricos a principios del siglo XX.

Las piezas textiles de mujeres en psiquiátricos creadas con una función expresiva (subvirtiendo las maneras tradicionales) fueron consideradas aberrantes por el personal de los psiquiátricos. Sin embargo, su forma divergente de utilizar los materiales ha despertado el interés del arte contemporáneo.





Fig. 6. # Ghada Amer, *Y la bestia* (2004).

Los vestidos sin cuerpo de Vanessa Losada (Madrid, 1978) son como las mudas de las serpientes, inciden en la ausencia del cuerpo cuyos límites físicos definían mientras eran usados. Son vestidos que fueron cosidos directamente sobre el cuerpo y están hechos de fragmentos de otros trajes. En ellos las costuras son más importantes que el tejido cubriente. Su aspecto nos recuerda a los vestidos creados por Madge Gil o Marguerite Sirvins.



Figs. 7 y 8. # Vanessa Losada, *Garment#1* (2003/4) y *Garment#3* Vestido de novia confeccionado con tapetes de ganchillo. Ambos cosidos sobre el cuerpo de la autora (2006).



Otra artista preocupada por la dimensión social del vestido es Nazareth Pacheco (Sao Paolo, 1961), quien alude en sus obras al sacrificio que supone la belleza y la aceptación de un determinado rol en la sociedad occidental contemporánea.

Considera que nuestro traje es un campo de batalla, porque es allí donde tiene lugar la contienda de la definición de la persona. Por lo que llevamos seremos comprendidos y juzgados, seremos catalogados por los demás y de ello dependerá en buena parte que seamos aceptados o rechazados por un determinado colectivo social (Chavarría, 2007). Para evidenciar lo potencialmente dañino de esa dimensión, Pacheco construye sus trajes y complementos con cuchillas, alfileres y otros objetos tan sutiles como peligrosos.



Fig. 9. # Nazareth Pacheco, *Sin título* (1998). Complementos realizados con alfileres, cuchillas, etc.

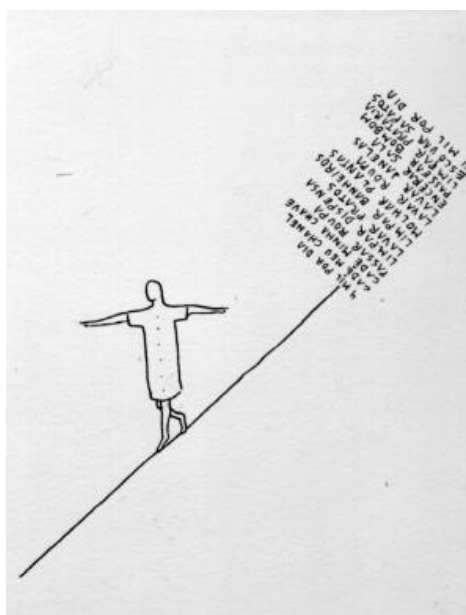
La artista contemporánea y doctora en terapias artísticas Lisa Niederreiter (Manchen, 1962), cautivada por la chaqueta bordada de Agnès Richter, ha confeccionado un vestido - respuesta que le sirve para reflexionar sobre cómo los pensamientos íntimos pueden transferirse al texto bordado sobre el cuerpo.

Otras artistas contemporáneas que desarrollan parte de su trabajo con material textil y a menudo crean obras familiares al arte *outsider* son Sheila Hicks (Hastings, Nebraska in 1934, y Sandra Sheehy (UK, Norfolk, 1965).



Figs. 10 y 11. # Sheila Hicks, *Oude kleren* (1991) y # Lisa Niederreiter, *Vestido respuesta para Agnès Richter* (2003)

Tras mencionar el trabajo de tantas mujeres, no podemos dejar de citar al delicado artista brasileño José Leonilson (Fortaleza, 1957-1993). Familiarizado desde la infancia con el cuarto de costura de su madre, desarrolló en la madurez de su trayectoria creativa su interés por el bordado como medio de expresión. En realidad, poco le importaba el material empleado si servía para expresar su intimidad, en la que pugnan la sensualidad y el desasosiego. Casimiro Xavier de Mendonça (La Caixa, 1995, pp. 152-155) interpreta el conjunto de su obra como “una especie de cartilla secreta, un libro de iniciación en donde cada trabajo agrega un elemento nuevo al perfil del propio artista.” Leonilson pasó de los lienzos gigantes y recortados en formas irregulares a “los objetos pequeños que recuerdan relicarios o piezas religiosas. Perlas, encajes, terciopelos y lonas -los fragmentos de telas dados por los amigos- todo esto se transforma en una iconografía inconfundible.” (Ibid.)



Figs. 12 y 13. # José Leonilson, bordados. (s.f.)

Leonilson conocía el trabajo textil de Arthur Bispo do Rosário y, como él, incorpora a menudo en su obra palabras bordadas “palabras de cosas que amo y no puedo dejar de amar”. También era un profundo admirador de Eva Hesse, otra artista que trabajó con nudos y entrelazados.

Al final de este capítulo veremos algunos muñecos realizados con material textil. La mayoría son personajes maltrechos y conmovedores como los del artista venezolano Armando Reverón (Caracas, 1889 – 1954), quien se retira a *El Castillete* para entregarse a la labor creadora. Sus muñecas de trapo de tamaño natural representan casi siempre mujeres. Aunque podría pensarse que las creaba como objeto de sustitución de una mujer, esto es bastante improbable pues convivía con su compañera de vida y también modelo, Juanita Ríos.

A Reverón le preocupaba que sus muñecas fueran consideradas con la frialdad de los objetos artísticos. En palabras de Elderfield (2001, p. 159) “Reverón dejó muy bien sentado que una *Muñeca* no sólo representaba a una persona, sino que también debía ser tratada como tal, y no como una obra de arte.”



Fig. 14. # Armando Reverón, *Muñeca*, (hacia 1940)

El deseo antropoplástico ha inspirado multitud de mitos y narraciones. Desde Frankenstein hasta Pinocho, pasando por Paracelso, Dédalo, Pigmalión... El homúnculo de Paracelso busca el ideal en el que la madre es prescindible. He aquí la fórmula para conseguir el homúnculo, fácilmente, en un alambique:



Encierre durante cuarenta días en un alambique licor espermático del hombre, que allí se pudra y continúe a componerse en un recipiente lleno de estiércol de caballo, hasta que comience a vivir y moverse, lo cual es fácil de reconocer. Después de ese tiempo aparecerá una forma parecida a la de un hombre, pero transparente y casi sin sustancia. Si, luego de esto, se alimenta todos los días este joven producto, prudente y cuidadosamente, con sangre humana secreta (es decir una preparación alquímica roja), y se lo conserva durante cuarenta semanas a un calor constantemente igual al del vientre del caballo, este producto viene a ser un verdadero y viviente niño, con todos sus miembros como el nacido de la mujer, pero sólo más pequeño y al que llamamos un homúnculo. Es necesario educarlo con gran esmero y cuidados hasta que crezca y comience a manifestar la inteligencia. Paracelso (citado por Jean Brun 1981, pp. 80-81).

En realidad, esta locura bioquímica parte de cierta linealidad entre lo orgánico y lo inorgánico. Es curioso constatar que avanzadas teorías científicas como las sostenidas por Lynn Margulis y su hijo Dorion Sagan (2008) desdibujan la frontera radical que los separaba. Quizás una vez más, se conecten los avances científicos con las intuiciones antiguas, como sugiere Mainetti (2002, ¶ 7) a propósito de los “bebés probeta”:

El homúnculo nace in vitro, ahora ya no imaginaria sino realmente, merced a manipulaciones sobre los gametos que transforman la reproducción en producción. Nuestros “bebés de probeta” son así también hijos de una progenie fantástica que anticipó la fertilización del óvulo por el espermatozoide fuera del útero y la transferencia del embrión a la matriz gestante. El deseo antropoplástico que anima a Pigmalión en complicidad con Galatea se desarrolla del ocultismo a la técnica, del gnosticismo a la ciencia, del oratorio al laboratorio. (Mainetti, 2002, ¶. 7)

Para los místicos musulmanes, el hombre podía surgir del barro si se daban las condiciones adecuadas. En el s. XII, Hayi Ibn Yaqzan (2003, pp. 43-45) nos habla en su libro *El filósofo autodidacta* de la probabilidad de que haya una región en el mundo, en la cual el hombre nazca por generación espontánea.

La etimología de la palabra *barro* nos da una pista sobre su vínculo con la creación del hombre. La palabra *barro* es en latín *illus*, que proviene de la griega *Hyle- materia*. De este *illus* deriva a su vez la palabra y el concepto latino y castellano *ilusión*.

También existen mitos de personas creadas a partir de barro en Egipto y Mesopotamia y por supuesto en los sistemas de creencias dominantes. Mahoma afirma que Dios creó al hombre de arcilla y el mismo nombre de *Adán* significa *tierra roja* en hebreo. La creencia de poder insuflar vida con muy poquito parece irresistible a muchas culturas. Apenas la palabra adecuada pronunciada de cierta manera sagrada. Como en el mito del Golem, que también era de barro:

Vuelve a despertarse calladamente en mí la leyenda del Golem espectral. De ese hombre artificial que hace tiempo construyera de materia, aquí en el gueto, un rabino

conocedor de la Cábala, quien lo convirtió en un ser autómatas y sin pensamiento al situar tras sus dientes una mágica palabra numérica(...) Meyrink (1997, p.28).

La tecnología demiúrgica presenta dos grandes vertientes, una es la biogenética, que acabamos de ver. La otra es la cibernética, que consiste en diseñar y construir los autómatas y las máquinas con las que el hombre busca reproducirse a sí mismo de manera artificial o al menos simular lo natural.

Para una lectura ampliada sobre la intención de dar vida a lo inerte y la creación del cuerpo automático se recomienda la lectura de la Parte Primera de la tesis *La representación del cuerpo futuro* de Soledad Córdoba<sup>1</sup>.



Fig. 15. # Annette Messenger, detalle de la instalación *Articulados-desarticulados* (2002)

Cerramos el preámbulo con uno de los muchos muñecos que crea Annette Messenger. Humanoides algo amorfos, como los que también construye Paula Rego para componer sus escenas pictóricas. Ésta, al principio, se los encargaba a su yerno el escultor australiano Ron Mueck y ahora disfruta haciéndolos ella misma.

---

<sup>1</sup> CÓRDOBA, S. (2006) *La representación del cuerpo futuro*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, España.



Figs. 16 y 17. # Paula Rego en su estudio con muñecos.

## 2. TRABAJO TEXTIL EN CONFINAMIENTO

A comienzos del siglo XX las mujeres podían ser internadas en psiquiátricos por varias razones, por prostitución, malas relaciones familiares, por tener un hijo ilegítimo, un amor desafortunado, un divorcio, un matrimonio sin hijos o incluso por viudedad. Para ello bastaba con que fueran conducidas por su padre, su hermano o su marido a un centro psiquiátrico donde a menudo se les diagnosticaba esquizofrenia (Hennig, 2006, p. 20) que en aquella época era llamada *Dementia Praecox*.

Los centros estaban atestados de mujeres perfectamente cabales que una vez allí se desestabilizaban psicológicamente. Hombres y mujeres sufrían los duros “tratamientos” que se ponían de moda por épocas: aislamiento, baños de larga duración, camisas de fuerza, sujeción con paños mojados, sobre-alimentación involuntaria, “curas” de sueño, de malaria, de insulina, electroshock... No es de extrañar que necesitaran desesperadamente reafirmar su identidad. Es por ello que la mayor parte de las creaciones que nos han quedado como testimonio sean autorretratos, biografías o representaciones de objetos cotidianos. Apenas podían conservar pertenencias y su apego a lo poco que les rodeaba podía constituir un vínculo a la *materialidad* del mundo.

Así Barbara Suckfüll, cuya obra vimos en el capítulo dedicado a la escritura, recreaba en sus dibujos con palabras la silueta de objetos de su entorno: cucharas, tazas y platos. También **Hedwig Wilms** (Alemania, 1874-1915), quien apenas hablaba ni comía, quiso hacerse con una vajilla similar a la que tenía antes de ser internada. La construyó con el único material que tenía: grueso hilo de algodón. Tejió un conjunto de bandeja, jarra y taza que no podemos evitar comparar con la célebre vajilla forrada con piel de animal de la artista Meret Oppenheim (Berlín,



1913-1985). Sin embargo, lo que para una es elección estética para la otra es fruto de una limitación. Una limitación que puede dar como resultado creaciones insólitas y poéticas como ésta.



Fig. 18. Hedwig Wilms *Sin título* (s.f.)



Fig. 19. # Meret Oppenheim, *Objeto* (1936).

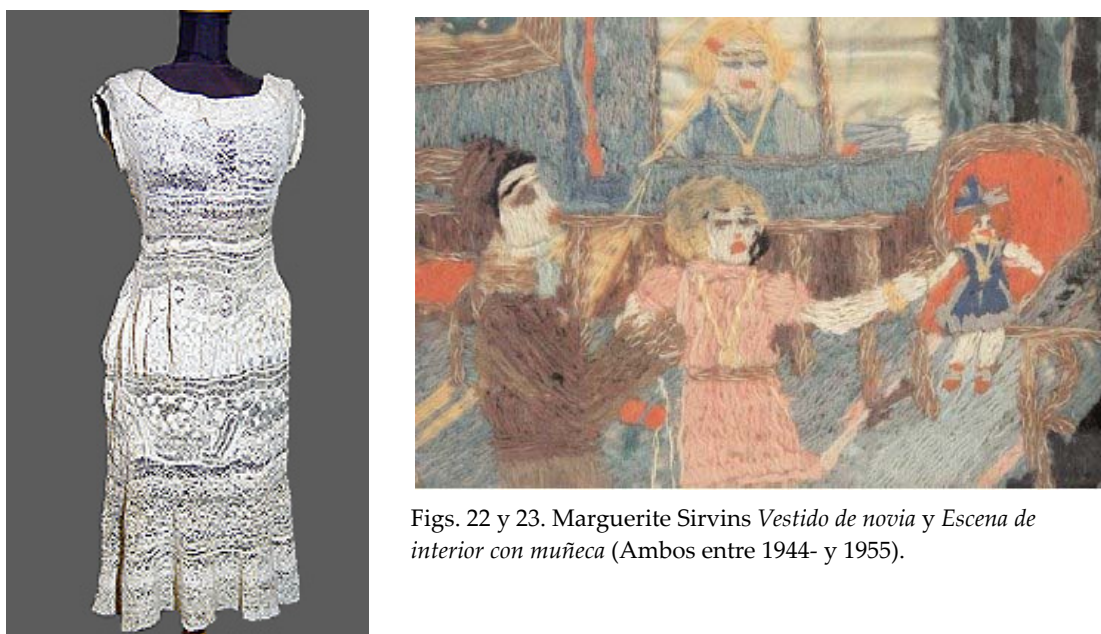
**Agnès Richter** (Austria, 1873-?) se hizo con hilo y aguja para bordar su autobiografía en la chaqueta de su uniforme, que también entalló para ajustarlo a sus formas. Así creó una segunda piel para contener su memoria, bordada por dentro y por fuera, hasta el último rincón.

Una de las piezas más intrigantes de la colección de *Art Brut* de Lausana, y también una de las más antiguas, es la realizada por **Teresa Ottallo** (Rusia) en 1866. De la autora sólo sabemos que fue una violinista de origen ruso y que estuvo internada en un centro psiquiátrico donde bordó con hilos de color azul, rojo, negro y amarillo su críptico mensaje sobre un pedazo de tela de grandes dimensiones. No hay en ella dibujo alguno, ni nada que demuestre que había una intención plástica más allá de lo testimonial/literario.



Figs. 20 y 21. Agnès Richer, *Sin título* (1945) Y Teresa Otallo, detalle de sus inscripciones sobre tela (1866).

Era frecuente que las internas recurrieran a todo tipo de textiles desechados para poder expresarse. Hermosa y triste es la historia de **Marguerite Sirvins** (Lozère, Francia 1890- 1955). Nacida en una familia de campesinos, fue internada a los cuarenta y un años en el hospital psiquiátrico de Saint Alban con diagnóstico de esquizofrenia. Allí comenzó a hacer acuarelas a los cincuenta y cuatro años. También bordaba escenas íntimas y familiares que recrean la infancia de la autora en los ambientes burgueses de los que procedía.



Figs. 22 y 23. Marguerite Sirvins *Vestido de novia* y *Escena de interior con muñeca* (Ambos entre 1944- y 1955).



Deseaba tanto casarse que se entregó a confeccionar un vestido de boda para unas nupcias imaginarias. No sólo el hilo había sido arrancado de sus sábanas sino también los retales, que cosió con cuidado añadiéndoles motivos de ganchillo. Dos años antes de su muerte, en 1955, tuvo que dejar de bordar y dibujar pues se veía asediada por alucinaciones y delirios.

El vestido de Marguerite Sirvins nos recuerda a una obra anónima llamada *Traje de Bonneval*. Todo lo que sabemos de su autora es que fue una mujer internada en el Hospital Psiquiátrico de Bonneval en 1929.

Comenzó a coser este traje con retales e hilo sobrante del taller de costura. Lo hizo a escondidas de todos, hasta que se sintió confiada para enseñarlo. Tardó un total de diez años en terminarlo y está compuesto por un conjunto de vestido, capa, toquilla, bolso y alfombra. Todos ellos bordados con motivos suntuosos como plumas de pájaro y guirnaldas, siluetas de hombres y animales.

Es concebido por la autora como un vestido ritual pues inicia su confección tras el anuncio de la muerte de su marido con el objetivo de crear una obra tan solemne que reafirmara su poder frente a cualquier autoridad, administrativa o religiosa. Sería lucido en el curso de una ceremonia fastuosa, destinada a celebrar el reencuentro de la pareja en libertad, para vencer el pasado, el confinamiento y la muerte.



Figs. 24 y 25. Anónimo, *Traje de Bonneval* (Entre 1938 y 1948)  
y Myrellen, *Abrigo de Myrellen* (En torno a 1940).



En tanto que atuendo ceremonial, nos recuerda a los mantos de Bispo do Rosário. Confeccionados primorosamente para comparecer con dignidad el Día del Juicio Final (ver obra en el capítulo 6, dedicado al reciclaje de materiales). También nos recuerda a los atuendos lucidos por Vahan Poladian, brillantes de medallas y condecoraciones.

El llamado *Abrigo de Myrellen* fue realizado por la interna del mismo nombre en un hospital de Knoxville, Tennessee, en la década de los 40. **Myrellen** también utilizó sus propias sábanas y sobras de los talleres de costura para bordar imágenes y textos autobiográficos en un abrigo de tela vaquera que puede verse en Museo de Arte *Outsider* de Baltimore. En ellos relata episodios de su infancia que alterna con direcciones de amigos o noticias y eventos del momento. El abrigo iba acompañado por un vestido y una bufanda que no se conservan.



Fig. 26. Adelaide V. Hall *Pieza autobiográfica* (1917)

También en EEUU encontramos este intrigante pañuelo de ganchillo elaborado por una interna del Hospital Psiquiátrico Saint Elisabeths en Washington y analizado por la Dra. Arrah B. Evarts en torno a 1918.

El nombre de la paciente era **Adelaide V. Hall** (Virginia, 1863-?). Procedía de una familia pobre de 8 hermanos que fueron criados por su padre. La pieza narra un hecho importante en la infancia y adolescencia de la autora. Se sabe que dormía en la misma cama que el padre, y ella afirma que mantenían relaciones sexuales. La doctora Evarts interpretó este relato como una fantasía de incesto, lo que es criticado por el estudioso del arte *outsider* John M. MacGregor quien, 80 años más tarde, ha investigado el caso de la paciente y considera que la pieza representa hechos autobiográficos. MacGregor atribuye a la doctora el interés de la época por corroborar las teorías del psicoanálisis en sus inicios.

La madre de Adelaide falleció siendo ella muy pequeña por lo que apenas la recuerda, su hermana mayor asumió el papel de "cuidadora" durante algunos años pero pronto abandonó el hogar para formar su propia familia, quedando Adelaide, aún niña, a cargo de la casa.

El resto de sus hermanos no parecen desempeñar un papel importante en su infancia, salvo uno de ellos, que dormía con su padre y con ella.

Cuando Adelaide tenía 13 años su hermana regresó para rescatarla de su padre, que era alcohólico y cuando bebía se volvía violento. Sin embargo, tampoco en casa de su hermana pudo ser feliz, pues se vio presa de un idilio imposible, enamorándose de su cuñado. A partir de entonces, se sabe que tuvo varios romances con hombres casados, uno de los cuales le contagió la sífilis.

No están claras las razones de su internamiento psiquiátrico, que tuvieron lugar en dos ocasiones. Se le diagnosticó melancolía, depresión y... aventuradamente a juicio de MacGregor (1999, p. 29), trastorno bipolar, delirios e hipocondría.

En el pañuelo de ganchillo llama la atención una especie de huevo colocado en la cabeza de una figura con los genitales destacados, un botón y varias arandelas. Adelaide aprendió a coser y trabajó una temporada haciendo vestidos, lo que explica su habilidad técnica. También confeccionó varios trajecitos para sus bebés imaginarios, pues según documentan los archivos del hospital, padeció embarazos psicológicos.

**Gabriel Urbach**, cinco de cuyas obras figuran en la colección Prinzhorn, bordó numerosas telas representando vastos paisajes y escenas domésticas. Su amor al detalle le llevaba a modelar con hilo algunas partes del cuerpo. El pequeño rostro de la mujer que se interpreta como un autorretrato (MacGregor, 1999, p. 16) llega a un punto de preciosismo tal que tiene marcadas las pupilas.

Aunque la mayoría de sus creaciones son figurativas, también encontramos alguna pieza abstracta donde juega con la direccionalidad y el color del hilo generando formas en un trozo de tela. No nos llama tanto la atención imaginar a una mujer volcada durante horas en la



recreación con hilo de una escena naturalista. En cambio, en obras como ésta uno se pregunta cuál era el objetivo de la autora, si disfrutaba con la combinación de colores y texturas según las veía aparecer o si quizás todo tiene un sentido figurativo inaccesible al espectador.



Figs. 27 y 28. Gabriele Urbach, dibujo textil y detalle del mismo (s.f.).



Fig. 29. Gabriele Urbach, dibujo textil, (s.f.).



**Miss Grier**, bordó un pañuelo en torno a 1897 que fue considerado como un intento fallido y psicótico de abordar una labor. El psiquiatra alemán Emil Kraepelin se sintió fascinado por esta creación, o mejor dicho, por lo que en ella encontraba de aberrante. A ella dedicó abundantes comentarios como “En sus bordados, se puede apreciar con frecuencia una pérdida del gusto, con combinaciones de color infrecuentes y formas extrañas” (MacGregor, 1999, p. 15). También llama la atención sobre la falta de simetría y lo absurdo de la temática.

Entre las extrañas formas ondulantes, entre las que reconocemos una estrella y una flor, también encontramos cuatro inscripciones esquinadas. En una de ellas se puede leer la firma de la autora, así como una dedicatoria a un doctor al que pide que no la olvide.



Fig. 30. Miss Grier, pañuelo bordado (1897)

Las obras de **Johanna Wintsch** (Suiza, 1871 - 1944) llaman la atención por su apariencia ordenada. Su autora, como las anteriores, se encontraba internada con diagnóstico de esquizofrenia y sin embargo, su trabajo parece menos visceral que el de las otras pacientes. Aparentemente más convencional, se encuentra cargado de ambigua simbología. Wintsch hace convivir símbolos sexuales con iconos religiosos, tipografía e imágenes de todo tipo, bordadas con delicadeza y a menudo con perspectiva. Todo ello crea un sistema de gran complejidad cuyo significado nos es inaccesible pero que deja entrever los delirios religiosos de la autora, de los que tenemos noticia gracias al documentado trabajo que sobre su obra realizó el reverendo

Oscar Phister, admirador y amigo de Freud. Gracias a él también conocemos otros detalles del proceso creativo de la autora quien, antes de comenzar la labor, esbozaba el diseño con lápices de colores sobre papel.

Una vez más, los hilos que configuran el mensaje fueron extraídos de retales y de otras piezas textiles descartadas.

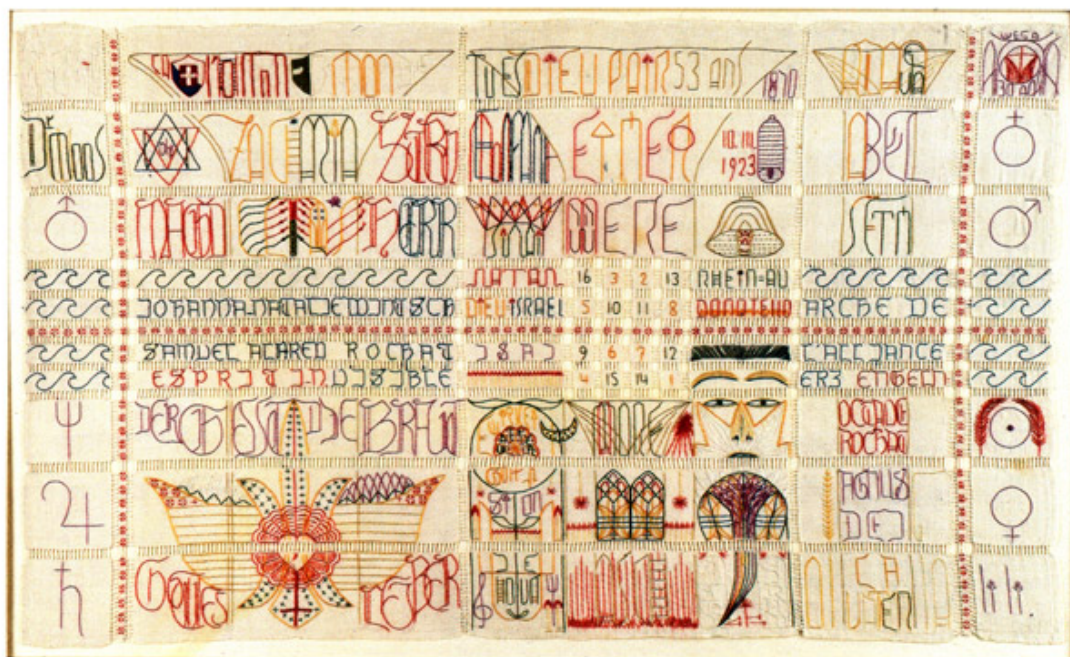


Fig. 31. Johanna Wintsch, pieza textil con bordados (1923)

**Jeanne Tripier** (París, 1869 – 1944) se convirtió a los 52 años en una apasionada del espiritismo que vivía sus experiencias mediúnicas a través de la creación. Realizó multitud de dibujos y bordados, los más interesantes a partir de los 65 años, momento en que fue internada en un psiquiátrico donde le diagnosticaron psicosis crónica y megalomanía.

Su temperamento fuerte y energía se siente en su trabajo de puntadas vigorosas y casi podría decirse, violentas. Trabajaba a toda prisa, bajo las instrucciones de Juana de Arco o de *Béglose, rey de la luna*. En su premura, prefería pintar con los dedos.

Por desgracia, de su obra anterior a 1934 no se conserva nada, ninguno de sus primeros escritos automáticos a los que se entregó antes de entrar en el hospital y que dieron paso a su posterior *lenguaje esférico*. Sí se han rescatado unas cincuenta piezas bordadas y más de trescientos dibujos. Estos últimos suelen estar realizados con tinta negra, azul o violeta a la que añade algunos toques de esmalte de uñas, tinte para el pelo, medicamentos o azúcar.

Como *Médium de primera necesidad*, *Justiciera-jefe del planeta* trabajó en sus bordados y dibujos hasta la muerte. Como Bispo do Rosário, se sentía a cargo de preparar El Juicio Final.





Fig. 32. Jeanne Tripier, pieza bordada sin título ni fecha encontrados

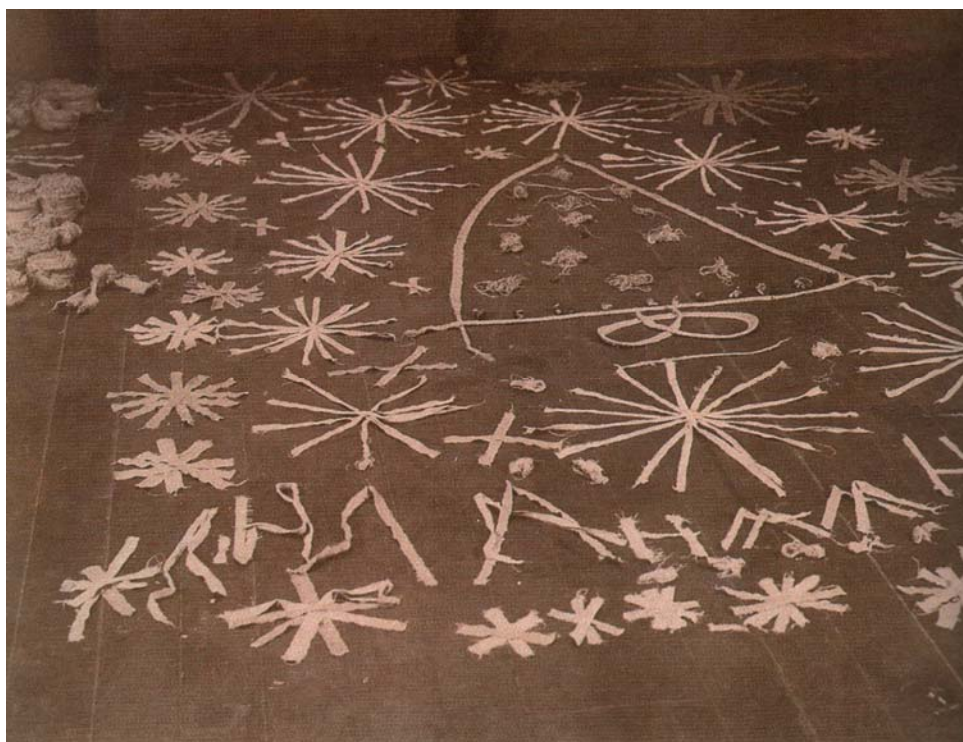


Fig. 33. Marie Lieb, dibujos en el suelo con retales textiles (1894)

**Marie Lieb** pasó varias temporadas internada en un psiquiátrico por *manía*. Allí se servía del suelo de su cuarto como lienzo para escribir y dibujar. Con tiras de retal blanco realizó composiciones donde aparecían asteriscos y flores. También algunas inscripciones. Tenemos testimonio de su trabajo a través de dos únicas fotografías sobre las que Wilhelm Weygandt, asistente del Dr. Emil Kraepelin, comenta: “...Motivos compuestos con tiras de sábanas de una mujer maniaca, esparcidos en el suelo de su habitación.” La singularidad de estos dibujos se encuentra indudablemente en el soporte. Tenemos testimonio de esta “manifestación efímera” gracias a que llamó la atención de los guardias. Parece que aun acostumbrados a las rarezas y a



desmerecer las creaciones de los enfermos, encontraron algo turbador en esta manera de expresarse. Lyle Rexer (2005, p. 133) considera interesante comparar estas manifestaciones de Marie Lieb con los dibujos de suelo de la tradición vudú que sirven para delimitar un espacio sagrado. También menciona las tradiciones del Norte de la India y la obra de la artista contemporánea Polly Apfelbaum (EEUU, 1955).



Fig. 34. Marie Lieb, dibujos en el suelo con retales textiles (1894)



Fig. 35. Juliette Élise- Bataille, *Sin título* (s.f.)

**Juliette-Élise Bataille** (Francia, 1896-?) se servía de hilos de lana o algodón para confeccionar sus dibujos de hilo, aunque también hizo algunos con métodos tradicionales. Antes de ser internada en un centro psiquiátrico, había trabajado como florista. Su caso no es como el de la mayoría de personas que descubren la vía creativa y la cultivan hasta la muerte. Ella se cansó al cabo de dos o tres años. Entre tanto, realizó algunas piezas de inquietante magnetismo, donde los hilos se entrecruzan en todas direcciones y se realzan con un filo bordado que funciona como marco.



Fig. 36. Tarcisio Merati, *Sin título*, (s.f.)

**Tarcisio Merati** (Italia, 1934 – 1995) es de los pocos hombres que bordan. Durante la época que permaneció en el hospital psiquiátrico no quería hacer otra cosa que pintar, hasta el punto de que cuando al fin salió quería regresar a lo que el llamaba su “castillete”, donde se sentía más tranquilo. Como puede verse a veces también creaba estas composiciones textiles abstractas

Otro hombre, **Jules Leclercq** (Tourcoing, 1894 – 1966) fue internado en el Hospital Psiquiátrico de Armentières debido a sus alucinaciones. Allí se encargaba de organizar la ropa de la lavandería, lo que le dio la oportunidad de hacerse con retales sobrantes y viejos calcetines. De profesión costurero, se hallaba familiarizado con los hilos, los trapos y la costura, aunque no siempre se había expresado de esta manera. Los primeros años se dedicó a rellenar cuadernos con los supuestos agravios de que era objeto en el hospital. Le gustaba personalizar su ropa y tenía un gorro en que podía leerse *Muerte a Benoit*, nombre del supervisor que había firmado su admisión en el hospital.

Algunas de sus creaciones llegan a medir dos metros de altura y muchas están trabajadas por delante y por detrás. Tanto en su trabajo gráfico como bordado hay dos temas que se alternan, las escenas militares y los desnudos rodeados de flores. En las primeras llama la atención la composición organizada en secuencia, ordenada como en un friso egipcio, jugando con las



escalas por jerarquía y sin pretensiones naturalistas. En su trabajo de desnudo se permite composiciones más libres que parecen celebrar la alegría de la naturaleza. Otra constante será la inclusión de escritura, que hace referencia a su actividad mediúmnica.



Figs. 37 y 38. Jules Leclercq, dos de sus piezas bordadas, (s.f.)

**Angus McPhee** (South Uist, 1916 – 1997) nació en una pequeña isla que pertenece a Escocia. Allí aprendió a fabricar cuerdas utilizando la abundante hierba de la región. Durante su internamiento por esquizofrenia que duró 50 años continuó ejerciendo esta habilidad para fabricar los más curiosos objetos, a menudo prendas de vestir, chaquetas, pantalones, botas... que depositaba bajo los árboles del jardín del centro y que estaban confeccionados a base de hierba anudada. Desde el momento de su entrada decidió permanecer en silencio y repartir su tiempo entre sus creaciones vegetales y el cuidado de los animales de la granja, con los que tenía un vínculo mucho más intenso que con los seres humanos.



Figs. 39 y 40, Angus McPhee, dos de sus piezas tejidas con fibras naturales, (s.f.)



La mayoría de sus confecciones eran destruidas por el personal del Hospital pero a él no parecía importarle en absoluto. Pocas obras suyas se han salvado. Cuando una arteterapeuta lo conoció en el hospital donde trabajaba, le llamó la atención su indumentaria, llevaba una gorra y un pañuelo hechos de hierba. Este aparente apego a sus creaciones quedó en seguida rebatido cuando observó cómo miraba impasible sus obras consumirse bajo el fuego en el jardín.

También **Arthur Bispo do Rosário** (Japaratuba, Brasil, 1911-1989) dedicaba gran parte de su producción creativa a jugar con materiales textiles. No veremos su trabajo en profundidad y remitimos al capítulo 6 dedicado al reciclaje. Sólo añadiremos aquí una de sus chaquetas bordadas con nombres propios y ornamentos.



Figs. 41 y 42. Bispo do Rosário, *Sembrante Vim Num Lex*. Recto/ verso

**Raymond Materson** (Connecticut, 1954) llevaba 15 años en prisión sufriendo condena por crímenes relacionados con drogas, cuando encontró una manera de sofocar su enfado con el mundo y comenzar una pequeña redención. Se le ocurrió utilizar un par de calcetines a rayas que había cambiado por cigarrillos para tejer un motivo en miniatura.

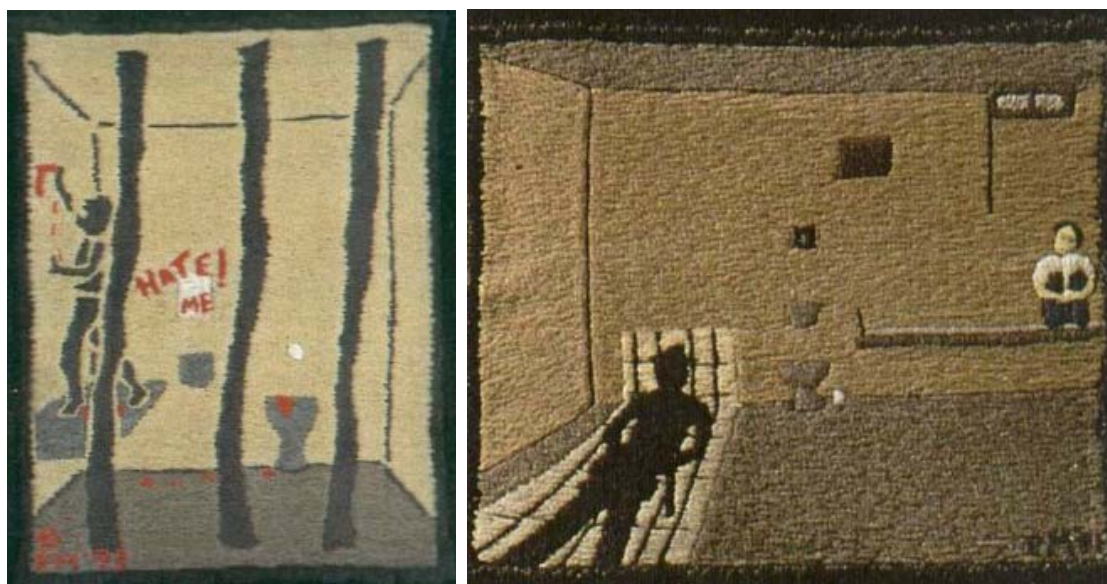
Debió gratificarle la experiencia pues a partir de entonces elaboró múltiples piezas de características similares, que casi nunca superan los 5 x 7'6 cm. Las primeras representaban emblemas deportivos u otros diseños sencillos, pero poco a poco se fueron volviendo más complejas. En ellas encontró una manera de adquirir prestigio en la comunidad de presidiarios, que le cambiaban sus miniaturas por café o cigarrillos.

Ellas también le trajeron el amor y la fama. Una mujer llamada Melanie se interesó por su trabajo y se enamoró de la obra y del autor. A partir de entonces empezó a promover sus trabajos que hoy en día han merecido varios artículos, exposiciones e incluso el premio de una fundación.

Siempre figurativos, algunos son más naturalistas que otros, que parecen centrarse en una definición narrativa de la situación de manera más esquemática.



Figs. 43 y 44. Raymond Matterson, *Las chicas del colegio público* (1994) y *El poli de su sangre (me odia)* (1992).



Figs. 45 y 46. Raymond Matterson, *Asesinato de las noticias* (1995) y *El prisionero* (1991)

### 3. OTRAS TEJEDORAS Y TEJEDORES, OTROS TRAJES

A continuación veremos más obras realizadas con materiales textiles, casi todas fuera del contexto del confinamiento. Entre ellas encontramos algunos vestidos parecidos al de Marguerite Sirvins o el traje de Bonneval. La autora Madge Gill, cuyo trabajo vimos en el capítulo dedicado a las creaciones mediúmnicas, confecciona trajes sin patrón uniendo retales de distinta procedencia.





Figs. 47 y 48. Madge Gill, fotografía de la autora y vestido.

De origen armenio, **Vahan Poladian** (Armenia, 1902- 1982) vivió el genocidio infligido por Turquía a su pueblo. En él perdió a su familia.

Tras varios años de exilio y vagabundaje terminó ingresando en un asilo, el Hogar Armenio de San Rafael, en una pequeña ciudad francesa. Allí empezó a confeccionar series de uniformes con medallas y condecoraciones que construía con todo tipo de objetos que almacenaba en el tejado del refugio. A pesar de su actitud replegada sobre sí mismo, paseaba con ellos por el pueblo siendo consciente de las situaciones humorísticas que provocaba. Potenciándolas, incluso, con su gaita roja que animaba las calles de la ciudad. También hizo sombreros, coronas, cetros, bolsos, maletines, sombrillas; siempre llenos de colores brillantes que traen ecos de su país. En 1976 decidió dejar de comer y morir de hambre, hasta entonces, su indumentaria parecía protegerle de la tristeza que asediaba su vida como protegían a su autor los impermeables de **William Van Genk** (Holanda, 1927). Aunque Van Genk es más conocido por sus delirantes dibujos de viajes imaginarios, también armó una colección de impermeables a la que dedicó todo su interés a partir de perderlo por la pintura. A mediados de la década de los noventa comenzó a mostrarse reacio a salir a la calle porque tenía miedo de la gente, en particular de los peluqueros. Sus impermeables, a los que cambiaba los botones para hacerlos más apropiados y amables, le servían para adoptar distintas personalidades protectoras. Por desgracia, perdían poco a poco su poder desde que salían del armario, por lo que Van Genk debía regresar a casa cuanto antes por miedo a encontrarse vulnerable ante la hostilidad del mundo exterior. También **Roland Wilkie** (Quebec, 1939) diseñó un traje militar con una especie de cresta representando una *menorah* para ilustrar el auto-concedido título de “Teniente

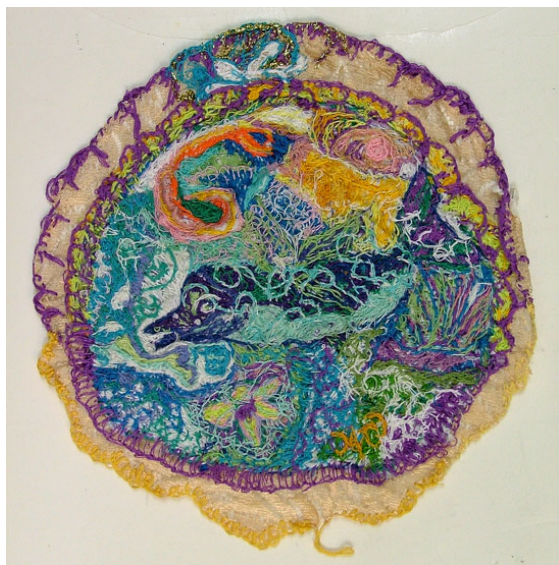


de la Unidad de la versión Beta 1 del Ejército de la conciliación religiosa de Notre - Dame de la Salette". Otro artista *outsider* que intervenía sus trajes es **Giovanni Battista Podestà** (Italia, 1895-1976) que pintaba su vestimenta para portarla durante el carnaval. Podestà sufría con el ritmo frenético al que cambiaba la sociedad de postguerra por lo que todo lo que crea, sus trajes y extrañas esculturas, están orientados a exorcizar esa sensación.



Figs. 49 y 50. Fotografía de Vahan Poladian y uno de los trajes de Giovanni Battista Podestà

Las creaciones de **Rosa Zharkikh** (Rusia, 1930) nos recuerdan más a las de Jeanne Tripiet o Julliette-Élisa Bataille. Se trata de bordados disparatados donde el hilo genera volutas y formas orgánicas en todas direcciones. La historia de Zharkikh como bordadora comienza a partir de una enfermedad grave que le lleva a sufrir varias operaciones infructuosas. En cierto momento, los médicos deciden hacerle una transfusión total de sangre y este suceso cambiará la vida de la autora, que se aferra a ello como a un talismán. Piensa que la nueva sangre que circula por su cuerpo explica su despertar artístico. Durante su recuperación en el Hospital comienza a dibujar (sus manos comienzan a dibujar) autorretratos idealizados que la sitúan en un mundo fantástico, colorido y alegre. Sus bordados la entretienen durante largo tiempo mientras intenta reproducir los floridos vestidos que aparecen en sus visiones. Se considera a sí misma una intermediaria entre el mundo real (su dura realidad como trabajadora en una fábrica rusa) y otra realidad paralela poblada de imágenes místicas.



Figs. 51 y 52. Rosa Zharkikh, dos piezas bordadas.

**Marie-Rose Lortet** (Estrasburgo, 1945) empezó muy joven a manejar fibras textiles para crear objetos. Aprendió observando a su madre y a su abuela, pero su caso era muy diferente al de ellas puesto que no le interesaba la confección de elementos funcionales sino construir imágenes flexibles que pudieran seguirle a todas partes. A los 16 años fue empleada en una casa de costura donde se sintió limitada al tener que ceñirse al sistema de patronaje y comenzó a realizar pequeñas alteraciones en las confecciones que se le asignaban.

En el catálogo de su última exposición en Níort<sup>2</sup> se relata un episodio íntimo en el que Marie-Rose teje un cuerpo para sus hijos y al llegar a las mangas se deja llevar por su imaginación. Teje unas mangas soñadoras, inútiles, evocadoras. Desde esos momentos no ha parado nunca de tejer de un modo que sólo ella puede hacerlo. Teje incluso en el autobús, casi en cualquier momento.



Fig. 53. Marie-Rose Lortet, fotografiada por Pierre Béranger.

<sup>2</sup> Musée Bernard d'Agesci (agosto 2009-octubre 2009) *Marie-Rose Lortet, j'en parle à ma fenêtre*. [exposición].



Su trabajo puede dividirse formalmente en varios temas: las máscaras, los grandes territorios de tela, arquitecturas de hilos endurecidos con azúcar... aunque no deja de experimentar, por ejemplo, reuniendo con hilos un ensamblaje de papeles de chocolate.

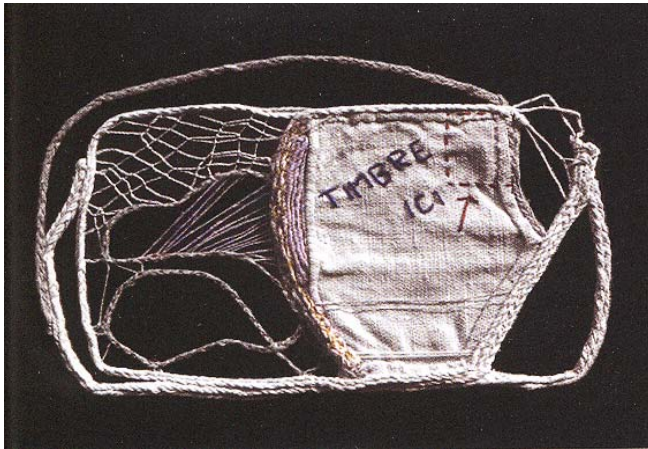


Fig. 54. Marie-Rose Lortet, *Tarjeta postal*, (1993)

Marie-Rose Lortet cuenta con formación en artes aplicadas y contactó ella misma a Dubuffet cuando se enteró, por medio de un artículo, del interés que éste profesaba a las actividades creativas poco convencionales. Dubuffet quedó encantado con sus obras y comenzó a seguir su trabajo de cerca. En la actualidad, además de aparecer en la

colección de *Art Brut* de Lausana, Marie-Rose Lortet se ha consagrado a las artes

plásticas. Su pareja Jaques Lortet trabajaba con madera y papel, era ilustrador y escultor. También su hijo Aurélien es escultor y creador de muebles singulares. Los tres trabajan líneas estéticas en las que el juego con la forma y el aire está muy presente.

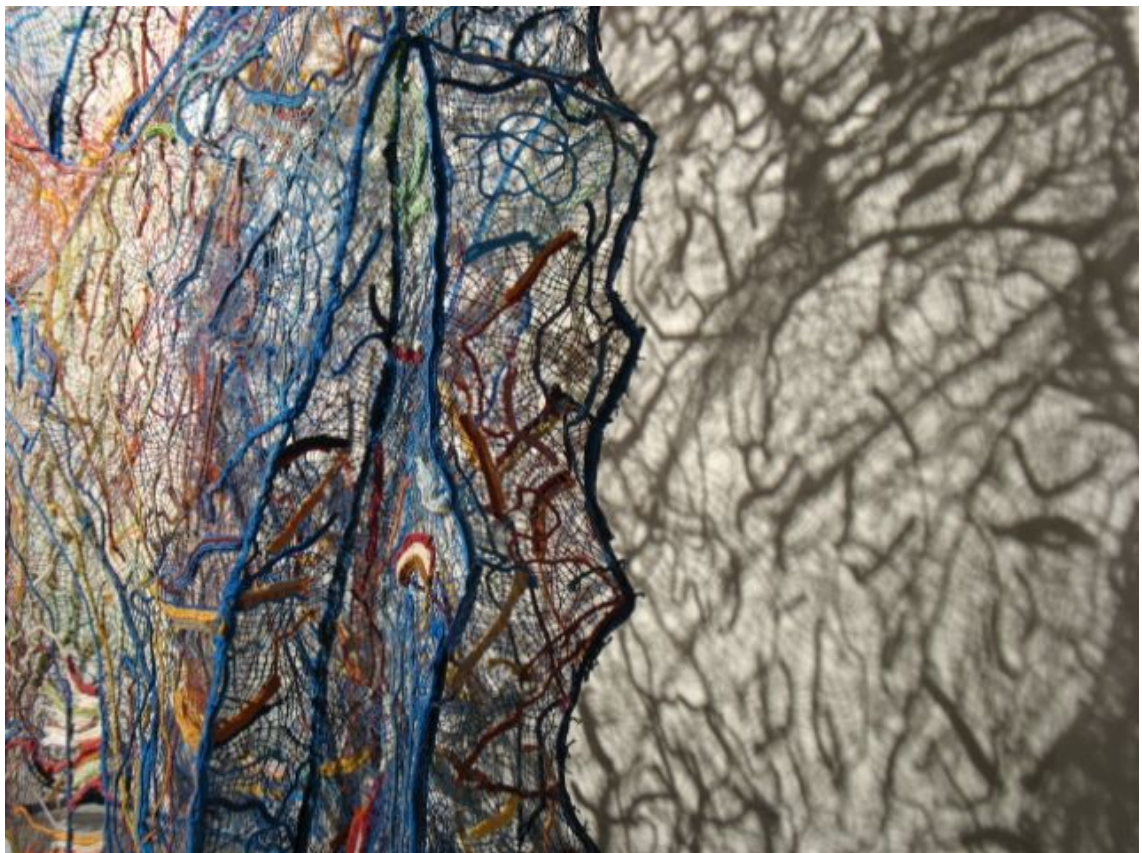


Fig. 55. Marie-Rose Lortet, *detalle de obra y sombra* (2008)





Fig. 56. Marie-Rose Lortet, *No juegues a Frida Khalo* (2008)

**Denise Allen** (Nueva York, en torno a 1950) combina diferentes técnicas de bordado, como apliques, ensamblaje o acolchado. También incorpora cestas de mimbre real y utensilios de cocina cosidos directamente a sus tapices. Sus materiales incluyen objetos encontrados en mercadillos, trozos de ropa vieja, cortinas y mantas que a veces tiñe con té para que parezcan desgastados.

Allen siempre busca que sus composiciones tengan un aspecto antiguo. De hecho, aunque a menudo trata temas autobiográficos, la indumentaria de los personajes y los decorados parecen situarse antes de la Guerra de Secesión Americana.

Allen trabaja como cualquier artista *outsider* o *folk*, sin plan establecido y de una manera intuitiva. Cuando comienza un tapiz sabe vagamente si va a representar un recuerdo o una historia de ficción pero no realiza boceto previo. Siente que tiene muchas historias que contar y ha encontrado su forma de expresión en el imaginario afroamericano y su técnica en el trabajo con fibras. También construye muñecas, casi siempre mujeres, que son las grandes protagonistas de toda su obra.

Recientemente pudo cumplir su sueño y se fue a vivir con su marido y su hija a una granja. Su hijo mayor falleció en el atentado terrorista del 11 de Septiembre.



Figs. 57, 58 y 59. Denise Allen, *Recuerdo Brooklyn* (1997), *Recolectora de algodón* (s. f.) y *Trabajo de mujeres* (1997) (abajo).





## 4. MUÑECOS

¿Acaso la muñeca pese a su docilidad complaciente e ilimitada, no se rodea de una reserva desesperante, no es en la realidad misma de la muñeca donde la imaginación encuentra su anhelo de alegría, exaltación y miedo? ¿acaso no es en el triunfo definitivo sobre las adolescentes de enormes ojos que apartan la vista como, bajo la mirada consciente que roba sus lágrimas, los dedos agresivos atacan la forma plástica y construyen lentamente, miembro a miembro, aquello de lo que los sentidos y el cerebro se han apropiado? Hans Bellmer (Breton y Eluard, 1991, p. 64)

¿Quién se siente a salvo de la soledad? ¿Puede ésta ser tan fuerte que le lleve a uno a crear un prototipo de ser humano y proyectar en él una ausencia?

Se dice (Hustvedt, 2003, p. 147) que la ausencia de Francine, hija ilegítima de René Descartes fallecida a los cinco años, llevó a éste a construir un autómata al que se refería como “mi hija Francine” y que le acompañaba en sus viajes. También Kokoschka encargó construir una muñeca que reprodujera fielmente a Alma Mahler con quien tenía una relación atormentada que terminó con el matrimonio entre ésta y Walter Gropius. Cuando recibió su muñeca, su decepción fue enorme ya que, a pesar de haber suministrado multitud de fotos y detalles al mejor artesano de Berlín, éste no había conseguido reproducir el tacto de la piel de Alma.

Entre todos los artistas el más obsesionado con el concepto de muñeca fue Hans Bellmer quien para provocar a su padre, adherido al partido nazi desde 1933, se dedicó a jugar con estos objetos asociados a las mujeres. Para colmo se dedicó al arte, un “oficio de débiles” según su padre.

Bellmer se construyó una muñeca articulada y la fotografió en distintos escenarios. Más adelante, mantendría el tema de la muñeca como eje de su obra pero trasladándola a una mujer de carne y hueso, su pareja Unica Zürn, escritora y dibujante muy admirada por los surrealistas. Para articular su carne, Bellmer la ataba con fuertes cuerdas, lo que trastornó la personalidad vulnerable de Unica que sufría crisis esquizofrénicas. Un día, a la salida de uno de sus internamientos, se tiró por la ventana del apartamento de Bellmer tal y como había narrado en uno de sus libros.

Terminábamos el apartado anterior con una muñeca de Denise Allen, son muchos los artistas *outsider* que construyen muñecos, más o menos extraños, algunos informes, como los de Michel Nedjar.

**Michel Nedjar** (Francia, 1947) creció en un entorno culturalmente muy rico en el que se mezclaban las tradiciones judío-sefardíes con las asquenazíes. Su padre era argelino y su madre polaca. Varios miembros de su familia fueron asesinados durante el genocidio nazi, lo que marcó de manera definitiva el carácter de sus creaciones artísticas.





Fig. 60. Michel Nedjar trabajando en su estudio

La inclinación de Nedjar por los trabajos textiles tiene su origen en la tradición familiar, pues provenía de una familia de sastres. Desde niño había disfrutado jugando con las muñecas de su hermana y había ayudado a su abuela a vender telas en el mercado de las pulgas. En su adolescencia comenzó a acumular retales y material de desecho para construir sus propios muñecos.

Las telas que maneja Nedjar son harapos. Textiles envejecidos, retorcidos y anudados entre sí para crear esculturas-muñecas de gran expresividad.

En su trayectoria artística fueron importantísimos los viajes. En particular uno realizado a América del Sur y México, donde descubrió los ritos mágicos relacionados con los muñecos.

De vuelta en París, comenzó sus creaciones que poco a poco tomarían la forma de cuerpos carbonizados que parecen exorcizar el horror que vinculó a su familia con los campos de concentración. En la actualidad, Nedjar ha reunido una considerable colección de objetos mágicos del norte de África con los que su obra comparte cierto halo de poder.



Figs. 61 y 62. Michel Nedjar, muñecas en su estudio y *Triple cabeza* (1981)

Dicho halo mágico nos hace pensar en la serie de 1000 objetos encontrados en Filadelfia por quien se ha dado en llamar **El hombre de acero de Filadelfia**. El parecido con las obras de Judith Scott en cuanto a concepto salta a la vista. Sus obras también consisten en una amalgama de objetos diversos rodeados por un elemento que los reúne convirtiéndolos en una sola pieza compacta. Sin embargo, el acabado final es totalmente diferente, frente a los objetos “suaves” de Judith Scott, encontramos aquí una gran dureza de formas, determinada por la utilización de un material rígido y poco flexible como es el cable de acero con el que envuelve los elementos. Asimismo, estos extraños objetos nos dejan ver su interior mientras que las obras de Judith Scott rara vez revelan lo que contienen.



Figs. 63 y 64. El hombre de acero de Filadelfia, objetos envueltos en acero, (entre 1969 y 1975)

Definir estos objetos como obras de arte es tan arriesgado como sostener que se trata de muñecos. De hecho no tenemos la menor idea de lo que representan si es que representan algo. Su historia es la siguiente, fueron encontrados en Filadelfia en 1984. Un artista local los localizó en una pila de basura. Había cientos de ellos. Quedó tan fascinado que los tomó consigo y dos años más tarde, fueron expuestos en una galería local. Se intentó descubrir al creador colocando anuncios, pero a falta de éxito, se le dio en llamar *El Hombre de Acero de Filadelfia*. Empezó a hablarse de piezas de arte a partir de su exposición en la Galería Janet Fleisher en 1987. Entre las hipótesis acerca del autor, se le supone alguien de color (los objetos fueron encontrados en un vecindario afro-americano) de constitución fuerte y seguramente hombre (ya que hay pocas señales de utilización de herramientas para doblar el duro acero) que murió o se trasladó, de ahí que se tirara todo su trabajo. Algunos escritores han encontrado analogías con objetos mágicos de la tradición africana Nkisi. Otros sostienen que fueron contruidos para cumplir alguna función. Es improbable que algún día lo averigüemos.



Fig. 65. Auguste Forestier, juguete.

Con textiles viste **Auguste Forestier** (Francia, 1887 – 1958) a sus muñecos de madera. Como una especie de Geppetto, gusta de ensamblar piezas de toda procedencia y crear bestias y personajes que asustan un poco al espectador. Forestier se sentía fascinado por las vías del tren, le gustaba colocar objetos en ellas y ver las formas que adquirirían al ser aplastados. En uno de sus experimentos hizo descarrilar un tren, lo que provocó su internamiento en un psiquiátrico. Al principio, sus muñecos eran creados para los hijos del personal del centro pero poco a poco empezó a enfocar sus creaciones para los adultos. En ellas se dan cita lo tétrico y lo infantil, lo que las hace extrañamente magnéticas.

También entre lo tétrico y lo infantil se encuentran las muñecas de **Reinaldo Eckenberger** (Buenos Aires, 1938). Aunque en este caso están realizadas sólo con

materiales blandos lo que hace que se perciba sobre todo su aspecto “jocoso”. Eckenberger trabaja en Brasil porque piensa que sólo una ciudad “barroca” como Salvador de Bahía puede recoger lo barroco de su mente. Aunque se formó como arquitecto, ha dedicado su vida a las artes plásticas. Debido a su formación y actitud profesional, incluirle en un repertorio sobre arte *outsider* es una vez más relativamente inapropiado. Las creaciones de Reinaldo están recogidas en la colección privada de Alain Bourbonnais, otro arquitecto apasionado del *Art Brut* que ha formado un singular museo para recoger los objetos que tanto le fascinan. En él cada estancia es diferente para sacar de las obras lo mejor de sí mismas, recreando en torno a ellas el



ambiente que les es afín. El mismo Bourbonnais construye muñecos que pueden verse en la colección a los que llama “Los Turbulentos”.



Figs. 66 y 67 # Alain Bourbonnais y *Los Turbulentos*



Figs. 68 y 69. Reinaldo Eckenberger, *Señora con perro* (s.f.) y obra sin título ni fecha encontrados

También en La Fabuloserie se encuentran varias obras de **Francis Marshall** (Francia, 1946), que crea muñecas y representa escenas en las que suele latir una crítica a las grandes instituciones como la Iglesia, el Colegio, la Armada o el Matrimonio.

Sus criaturas se llaman *Bourrages* y son una especie de homúnculos contruidos con medias de nailon rellenas y atadas con cuerda de cáñamo para crear las articulaciones.



Fig. 70. Estancia de La Fabuloserie consagrada a Francis Marshall

**Katharina Detzel** (Gilsdorff, 1872-?) fue internada en 1907 tras sabotear las vías de un tren como acto de protesta. Estuvo encerrada en un asilo muchos años, cabe pensar que por motivos estrictamente políticos, durante los que no cesó de luchar contra el trato que recibían los internos. Era continuamente castigada por su comportamiento, lo que no le impidió escribir una obra de teatro, ni intentar crear una guardería o protestar contra la prostitución. Fabricó un muñeco de proporciones humanas con cuerdas y tela de su propio colchón. Luego añadió a la figura unas gafas y una barba para parodiar a los médicos que, afirmaba, eran los auténticos locos.

En realidad sabemos poco de su vida, el más elocuente de los documentos es una foto en la que posa con mirada desafiante. Se piensa que este homúnculo le servía como saco de boxeo para descargar su ira aunque hay quien sostiene que el muñeco es una sublimación de la necesidad de un hombre en su vida.



¿Dónde situar al monigote de Katharina Detzel? se pregunta Allen S. Weiss (MACBA, 2001, p. 116) “¿Se trata de una efigie apotropaica o de un simple objeto para jugar? ¿algo mágico o un fetiche? ¿Nostálgico o lúdico? ¿Traumático o burlón? ¿Representación o desfiguración?”

En cualquier caso, cuando los doctores vieron la creación, la interpretaron como una ratificación del estado mental perturbado de la interna, que siguió encerrada muchos años más. El muñeco sobrevivió durante poco tiempo, terminó siendo destruido por la propia autora que lo rasgó para hacer algo nuevo. Mientras estuvo internada no dejó de reproducir en miga de pan la figura de un hombre alado, como Dédalo.



Fig. 71. Katharina Detzel con muñeco (hacia 1918)

En su muñeco llama la atención que haya destacado el pene, quizás para señalar que entendía su encierro como una agresión de género. Esto nos recuerda la historia de **Aurora Rodríguez Carballeira** (Ferrol, 1879-1954) que mientras estuvo en la cárcel y hasta su muerte, creó grandes muñecos de trapo de tamaño natural con el pene erecto. Aurora asesinó a su hija Hildegart cuando ésta comenzaba a reclamar su independencia a los 18 años de edad, tras haber sido educada para convertirse en una niña excepcional, sin tiempo para juegos ni distracciones. Lo cierto es que lo consiguió, su hija se convirtió en un emblema del socialismo y la liberación de la mujer, pero cuando comenzaba a ser reconocida internacionalmente le disparó mientras dormía. Así Aurora Rodríguez, reprodujo de alguna manera el mito de Frankenstein, haciendo



de su hija una creación. Un muñeco como los que construía en prisión. En el manuscrito del psiquiatra que la atendió en el manicomio se puede leer (Rendueles, 1989, p. 46):

“19-12-42.- (...) Hace una temporada fabricó un muñeco de gran tamaño al que cuida constantemente metiéndolo en la cama y arrullándole (dentro del pecho tiene un corazón rojo y, según nos manifiesta ella, también genitales masculinos, con erección y todo como puedo demostrarles.

Entra en el despacho con una muñequita fabricada por ella, para regalársela el día de Reyes a la niña del jardinero, a la que puso genitales y vello en el pubis. (...)

14-12-43.- Interpreta el hecho de que le hayan roto las muñecas como algo dirigido contra ella para hacerla sufrir. “Pues bien me han dado en el corazón.” (...) “esas ilusiones tenían para ella un valor simbólico que se niega a decirnos”.

Estos comentarios de Rendueles presentan a una Aurora Rodríguez más vulnerable que el personaje plano que suele atribuírsele: el del monstruo impasible que nunca se arrepintió de asesinar a su propia hija. También Carmen Domingo (escuchado en Pérez, 2008) en una entrevista en la que presenta su estudio *Mi querida hija Hildegart* quita hierro a la postura “idealizadamente perversa” con que juzgamos la educación y convivencia de madre e hija. Presenta a su madre como una mujer que había asumido la maternidad como modo de llevar a cabo su propio programa educativo: crear a un ser perfecto, formar a una «muñeca de carne». Sin ánimo de justificar a esta mujer, sostiene que el caso de padres que viven sus frustraciones a través de sus hijos es muy común, sólo que en el caso de una mujer enferma como Aurora, esto termina desencadenando una tragedia..

Rosa Montero nos cuenta (2006) que diez años después de su época de producir muñecos, “apenas hablaba, sólo lloraba y repetía que sufría espantosamente y que su único deseo era morir fuera del psiquiátrico.” Ciega y deprimida, a partir de ese momento se negó a recibir ningún tipo de asistencia médica.

Más alegres son los muñecos de tela de **Danielle Jacqui** (Niza, 1934). Jacqui se dedicó al oficio de trapera durante años, por lo que pudo reunir gran cantidad de objetos que luego utiliza en sus creaciones. Entre ellos se encuentran botones, vidrio, telas, libros y antigüedades. Jacqui decora sus vestidos con bordados y confecciona grandes muñecos usando tejidos bordados, plumas y botones.

Su casa en el norte de Marsella se conoce como *La casa de la que pinta*. Es una fiesta del color y del adorno. Se halla recubierta de decoración por todos los rincones, por dentro y por fuera, nada parece excesivo para Jacqui. Es como si no pudiera parar de crear, de pintar, de bordar... Hasta una simple silla o una bata son invadidas por sus alegres y colonizadoras formas.



Figs. 72, 73 y 74. Danielle Jacqui, vistas generales de su casa, abrigo decorado y muñeco (abajo)

**Simone Le Carré-Gallimard** (Francia, 1912 -1996) hace muñecos que aluden a los hijos que no pudo tener. Transforma los desperdicios del mundo industrial en entornos y objetos. Se sentía desazonada por la ausencia de *alma* en el mundo moderno: “Es raro vivir en la tierra en esta época donde no hay nada más que la mercancía de consumo y el arte contemporáneo.” Asimismo, gustaba de estar rodeada por muñecos en su casa. Laurent Danchin lo expresó de la siguiente manera (citado en Rhodes, 2002, p. 158) “Le Carré-Gallimard llenaba su casa con cientos de muñecos, máscaras y colecciones de objetos, creando una sociedad de amigos callados, cada uno de los cuales tenía a su entender “un alma”.



Fig. 75. Edouard Pennel, colección de muñecas

Son muchos los autores *outsider* que se rodean de muñecos hasta el punto de cederles casi todo el espacio habitable. **Annie Hopper** (Carolina del Norte, 1897-1986) vivía rodeada de figuras que realizaba con plastilina, cemento y conchas. En total formaban un batallón de 5000 muñecos que limitaban el acceso a las dependencias de la casa. Muchos de ellos se disponían montando escenografías que representaban pasajes de la Biblia.



Fig. 76. Annie Hopper con sus muñecos

Otro ejemplo meramente anecdótico es el de los **Hermanos Blach**, Calvin y Ruby (1903-1972 y 1913-1980 respectivamente) que crearon un *show* de muñecos en su tienda de carretera del desierto de Mojave formado por más de 80 muñecos. Habían sido construidos y vestidos por los Blacks con la particularidad de llevar incorporado un altavoz y un reproductor de sonido. No se sabe si fueron creados para hacer negocio pero sí que sus autores no desperdiciaron la oportunidad y añadieron a cada muñeco un bote para donativos.

Más interesante es el ejemplo del coleccionista **Edouard Pennel** (Francia, fallecido en 1988) que acumuló en su casa 1400 muñecas. A su muerte fueron destruidas junto a su colección de llaves compuesta por más de mil ejemplares.



Figs. 78 y 79. Miguel Amate, dos muñecas (s. f.)



Terminamos este apartado con las perversas muñecas del español Miguel Amate (Cartagena, 1944). Seres monstruosos formados por fragmentos que no coinciden, rematados con zapatos reales de mujer. Miguel Amate vive en París donde trabaja en sus extrañas muñecas que también lleva a la pintura. Él define su trabajo como *Arte Brutal*.

## 5. JUDITH SCOTT, CRISÁLIDAS



Fig. 80. Judith Scott con una de sus obras y trabajando. Fotografías de Leon A. Borensztein.

Judith Scott (Ohio, 1943-2005) comenzó a crear sus extraños objetos compuestos por piezas atrapadas en lana en los talleres del Creative Growth Art Center de California. Si bien tomó parte en ellos desde 1987, tardó dos años en encontrar la forma de expresión que le llevó al éxito comercial y por la que ahora es conocida universalmente. Su toma de contacto con la fibra tuvo lugar durante una estancia de la artista Silvia Seventy en el Centro, cuando a ésta se le ocurrió ofrecerle una madeja de hilo y unas ramas. Hasta entonces Judith no había hecho sino rellenar papeles con garabatos en espiral. Poco a poco sus obras fueron aumentando en tamaño y adoptando figuras más caprichosas. Fue en este punto cuando llamó la atención de la dirección del Creative Growth Art Center.

### Datos biográficos



Fig. 81. Judith Scott, sin título y firma

En la biografía de Judith Scott encontramos una triste historia con final feliz. Se trata de una historia de gemelas separadas por culpa de la enfermedad de una de ellas, Judith tenía Síndrome de Down y además era sordomuda. En aquella época en Estados Unidos las familias tenían bastante presión para institucionalizar a sus miembros con deficiencias graves, explica su hermana Joyce (Barrera, Peñafiel, 2006). Finalmente a los seis años de edad, sus padres decidieron

que Judith fuera internada en un centro. A partir de entonces su ausencia fue un tema tabú para la familia, y Joyce, como gemela, se sentía escindida. No fue hasta muchos años después, en la madurez de ambas, que Joyce tomó conciencia de que podía hacer algo, quizás fuera posible que estuvieran juntas.

Hasta ese momento, Judith había vivido sumida en el silencio. En el centro en que residía no habían reparado en que era sordomuda y por tanto, no le habían enseñado ningún lenguaje alternativo para comunicarse. Cuando salió de allí, el movimiento continuo de su mandíbula (disquinesia) mostraba las secuelas del tratamiento con medicamentos agresivos utilizados en psiquiatría. Por los informes médicos o mejor dicho, por la ausencia de ellos durante un lapso de tiempo, Joyce sospechaba que había sido víctima de experimentos con ciertas drogas.

En 1986, Joyce recuperó la custodia de su hermana y un buen día pensó “siendo yo misma una persona creativa es probable que mi gemela también lo sea. Por otra parte, se tiende a pensar que las personas con Síndrome de Down tienen muchas aptitudes plásticas, en parte gracias a la falta de autocensura y prejuicios” (Barrera, Peñafiel, 2006). Así fue como se le ocurrió que Judith participara en los talleres del Creative Growth Art Center, donde al cabo de dos años empezó a despuntar como una de sus artistas estrella.

### *Vida en el Creative Growth Arts Center*

Al inicio de su reencuentro, Judith vivía con Joyce y su familia pero el día a día se les hacía demasiado complicado y decidieron que sería mejor llevarla a un piso tutelado. Coincidió que en el apartamento asignado vivían también otros artistas de los talleres del CGAC<sup>3</sup>.

El CGAC es un centro de arte para personas con discapacidad. Su rutina es la siguiente: abre a las 9 de la mañana y cierra a las 16 horas. Todos los participantes de los talleres se llevan su almuerzo y comen en cualquier parte durante algún descanso que ellos mismos gestionan. Allí tienen bastante autonomía y pueden marcar el ritmo de su trabajo, aunque cuentan con la participación de guías permanentes y artistas en residencia. “Ellos se mueven con mucha independencia y con mucha autoridad y eso no es fácil de encontrar cuando se trata de gente con discapacidad” (L. Barrera, entrevista personal 13 de enero, 2007). Allí trabajan en un espacio compartido, aunque Judith consiguió hacerse con su propio rincón desde el que trabajaba con más tranquilidad y concentración.

En el CGAC se organizan algunos talleres que nada tienen que ver con el arte, cuenta con un área aparte en donde se imparten clases de baile, matemáticas, comunicación o cocina... a las que pueden asistir si lo desean. Cuentan además con una galería donde el 50% de los beneficios son para el artista y el otro 50% para el centro.

---

<sup>3</sup> Siglas del Creative Growth Arts Center

### La historia desde la otra gemela

La familia vivía en el campo y las gemelas tenían un lenguaje privado enfocado al juego con elementos naturales: con las piedras, con la arena. Joyce resalta sobre todo una sensación muy física de vínculo, pues incluso dormían juntas en la misma cuna. A parte de estos, tiene muchos recuerdos de agresiones externas y de estar ellas dos un poco a parte de la familia. Tenían tres hermanas mayores y a veces cuando recibían visitas apartaban a Judith porque no sabía comportarse. Joyce acompañó mucho la dificultad de Judith hasta los 7 años.

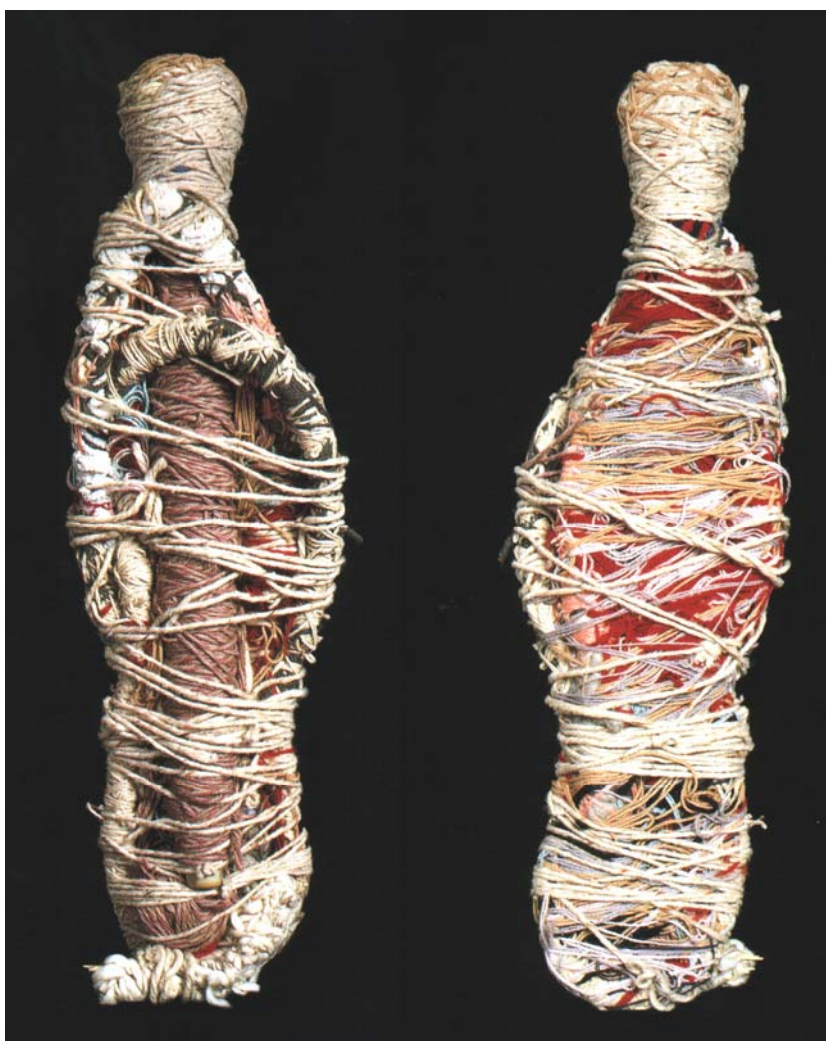


Fig. 82. Judith Scott, *Sin título* (1992)

Joyce habla en su libro autobiográfico *EnTWINed: A story of loss, reunion and miracles*<sup>4</sup> de la confusión que hubo con el nombre de ambas al nacer. Dijeron que la que había pesado más se llamaría Joyce y la que había pesado menos Judith, pero en realidad se confundieron porque Joyce fue la menos pesada. Esta anécdota ilustra la sensación que acompaña a Joyce durante toda su vida, algo así como “te ha tocado a ti como me podía haber tocado a mí”.

Joyce decide dar oídos a esa sensación y recuperar a Judith tras un retiro

budista a los 42 años. Hasta entonces no se había planteado que pudieran estar juntas porque la decisión fue tomada por sus padres cuando tenían 6 años y no se volvió a cuestionar. En la misma etapa en que decide recuperar a Judith decide reencontrar a una

<sup>4</sup> “Hechas gemelas”: Una historia de pérdida, reunión y milagros.



primera hija que tuvo durante la universidad y conoce a su actual marido que, paradójicamente, es especialista en arañas (a Judith se le ha llamado *la mujer araña*). Es como si en aquellos años colocara todo lo que tenía desordenado en su vida. (Barrera, entrevista personal 13 de enero, 2007).

### Proceso creativo

Allá donde va, Judith se muestra atenta a los “regalos” del entorno, es decir, localiza objetos susceptibles de ser acumulados que le servirán para conformar sus posteriores esculturas.

Judith trabaja constantemente. Hay momentos en los que ella comprueba los rincones, las grietas, el despacho y todo lo que se encuentra en el estudio. En este momento es como si fuera invisible, de forma muy misteriosa incluso secreta va recopilando objetos que pone en una bolsa. Su proceso creativo tiene algo que ver con el “robo” (Carpintero, 2005, p. 45).

Esa primera fase de *preparación* parece desempeñar un papel importante, siempre latente en la vida de Judith. Siempre se haya en ese proceso activo de búsqueda que Stenberg, Gardner y Gruber consideran involucrado en cualquier proceso creador (Puente, 1999, p. 95). Es el hilo que conecta su trabajo creativo con el resto de su tiempo, de tal manera que ambos parecen formar una sola cosa pero en dos fases distintas.

Los objetos que genera después, envolviendo los elementos sustraídos del entorno recuerdan al capullo de un insecto en metamorfosis. Nadie sabe lo que significan, si es que significan algo, ni tampoco para qué son creados. Lo cierto es que, situados en un contexto propicio, recordarán a una escultura a todo aquél familiarizado con el arte.



Fig. 83. Judith Scott, *Sin título* (1991)

Durante los diez años que estuvo produciéndolos, su obra experimentó algunos cambios. Las primeras creaciones revelan más el interior. Sobre todo palitos que le dan un formato longitudinal. A continuación realiza una serie de objetos retorcidos sobre sí mismos o que

tienen alguna cavidad, como si se trataran de nidos. Estos los realizó durante la estancia de Sylvia Seventy y nunca volvió a repetir formas similares después de su partida. Sus formas más características recuerdan a capullos de insecto, aunque atravesó una temporada en que reiteraba formas vagamente antropomórficas.

Aunque casi siempre se valía de fibras, encontramos alguna pieza donde emplea otros materiales, como una recubierta en su totalidad con papel higiénico anudado. Esta forma, de 1994, surge después de que el equipo notara la ausencia de papel higiénico en todo el centro. Habían perdido a Judith de vista y parece que ésta aprovechó la coyuntura para experimentar.

Durante otra temporada, prefirió las formas alargadas como bastones y en otra ocasión produjo una serie de figuras pareadas.

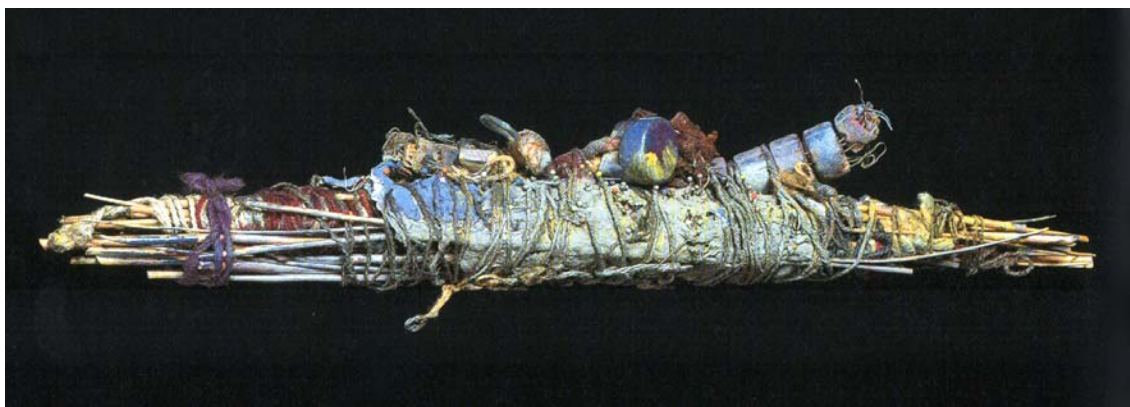


Fig. 84. Judith Scott, *Primera obra* (1988)

Estos objetos son el resultado del trabajo de Judith Scott durante diez años seis horas al día, hasta su fallecimiento en 2005. John MacGregor, en su monografía dedicada al trabajo de la autora bajo el título *Metamorphosis*<sup>5</sup> observa su forma de hacer y llama la atención sobre la intensidad de su concentración, los gestos pausados y cuidadosos que emanan de alguien que sabe exactamente lo que está haciendo. También señala lo diferente que debía ser esta Judith de la paciente que permaneció institucionalizada durante 35 años y un día, tras pasar dos años haciendo garabatos sin recibir ninguna atención especial, construye algo nuevo, algo tridimensional con unos palitos atados y pintados. A partir de entonces la autoestima de Judith fue en aumento de modo que cuanto más reconocimiento recibía, más adornos se colgaba. Así parecía exteriorizar su bienestar interior.

---

<sup>5</sup> *Metamorphosis*.



Fig. 85. Judith Scott, *Sin título*, (1994) toallitas de papel

### **Principios básicos que guían el trabajo de Judith Scott según John MacGregor**

Reproducimos en este punto los principios básicos que guían el trabajo de Judith Scott amparados en el análisis de John MacGregor (1999, pp. 32-42):

- ⇒ El deseo de asegurar la solidez y estabilidad de los objetos creados. En el desarrollo del trabajo, las partes individuales que se añaden deben estar firmemente sujetas a una estructura central. Éste principio precede a cualquier otra meta. Ella se asegura una y otra vez de que el objeto seguía siendo fuerte, compacto y bien construido.
- ⇒ Como si de una perla se tratara, en el centro de cada escultura reside un objeto escondido que funciona como punto central. Sobre él se desarrolla el proceso de atar, anudar y envolver. Es decir, siempre encontramos un objeto escondido y capas y capas sobre él.
- ⇒ Las fibras suelen estar en tensión, lo que asegura la estabilidad de la pieza a cada momento. Todos los sobrantes son cortados con tijera y a menudo vueltos hacia el interior. Judith es muy ordenada.
- ⇒ Judith tiene varias maneras de tocar su trabajo con las manos. A veces presiona la escultura en ciertos puntos con las manos como lo haría un ciego. Así explora la firmeza y el acabado de la forma. También es su manera de detectar fibras sueltas. Le



gusta que el aspecto final sea suave. En ocasiones puede verse cómo le da unas palmaditas cariñosas como si le saludara o quisiera mostrarle su aprobación.

- ⇒ Una y otra vez, Judith lleva su trabajo a conclusión atándolo todo con una cuerda blanca apretada. Lo hace con el fin de darle una apariencia externa de firmeza pero luego, aún insatisfecha, continúa añadiendo capas de color. Judith prolonga su tarea añadiendo más y más capas que se superponen a lo anteriormente hilado. Esto debe ser de alguna manera hipnótico, a veces parece completamente absorta. Hay un innegable elemento de obsesión en este movimiento rítmico interminable.
- ⇒ Trabaja muy pegada a su obra por lo que puede parecer que no obtiene una visión de conjunto de lo que está creando. Sin embargo, constatamos que observa su trabajo desde la distancia de vez en cuando.
- ⇒ Cuando decide que ha terminado una pieza. La deja a un lado y se pone a dibujar o a jugar a las cartas. Desde ese momento muestra poco interés por el destino de la misma.



Fig. 86. Judith Scott. Fotografías secuenciales de Stan W. Peterson.

### **El componente de repetición en el trabajo de Judith Scott**

Judith trabaja sin plan, llevada por el automatismo. La mayor parte del tiempo parece hipnotizada por el proceso y muestra su desagrado si es interrumpida. Cabe suponer que observar el nacimiento de *una cosa* tras esos momentos intensos de introspección y comunión con los materiales le produzca una forma de placer y, sin duda, una agradable sensación de control.

No existe la menor posibilidad de que Judith Scott comience una obra sabiendo qué forma obtendrá, cuál será el resultado. Simplemente se embarca, siguiendo unos principios técnicos y estéticos que emplea constantemente. Se sumerge en un proceso de descubrimientos que le permite observar el nacimiento de una cosa sin nombre. (MacGregor, 1999, p.33)

Es posible que lo que subyazca bajo esa necesidad de dar forma de algunos artistas *outsiders*, no sea más que la obtención del placer en el gesto. A propósito de Judith Scott, se trataría del placer al contacto con los hilos. Judith incluso se desataba y ataba los cordones de los zapatos continuamente. (Barrera, entrevista personal, 13 de enero de 2007).

El psicólogo y coleccionista Stephen Walrod (Barrera, Peñafiel, 2006) apunta:

En Judith Scott encontramos igualmente ese ingrediente de repetición. En este caso consiste en pasar el hilo por la mano y envolver un objeto con movimientos repetitivos que le da una cualidad casi meditativa, es una acción tranquilizante por la sensación táctil del hilo alrededor de los dedos además del tacto de la pieza mientras crece y va tomando forma.

Se ha especulado (MacGregor, 1999, p.38) sobre si este proceso interminable no representa para Judith una manera de olvidar, de no sentir “Judith prolonga su tarea añadiendo capas nuevas que se superponen a lo anteriormente hilado. Esto debe ser de alguna manera hipnótico, a veces parece completamente absorta. Hay un innegable elemento de obsesión en este movimiento rítmico e interminable”.

Para la elaboración de sus esculturas Judith se sirve de los objetos más dispares, que son atados juntos y rodeados con fibras hasta su desaparición. Encontramos algunos casos aislados en los que se deja al descubierto parte del objeto. Esta acción es completamente intencionada como queda de manifiesto en una curiosa obra, de apariencia similar a las demás y que sin embargo, tiene una peculiaridad: un pomo de puerta que ha sido aislado en el centro como si fuera el ombligo de la escultura (Barrera, Peñafiel, 2006).

La mayoría de las veces, nadie sabe qué hay en el interior de estas masas de fibra. En el documental “¿Qué tienes debajo del sombrero?” puede verse un experimento en el que se somete a escáner una de las esculturas. Tenemos constancia de que Judith ha utilizado, entre otros, los soportes de las bobinas con que trabaja, tuercas, zapatos, una bicicleta y hasta un carro de la compra que encontró abandonado en la calle.

El colmo del afán de envolver se manifiesta en sus últimas obras, las de mayor formato, donde se sospecha que residen algunas de sus obras anteriores. Como si de muñecas rusas se trataran, queda de manifiesto que en *el hacer* de Judith el camino es lo único importante y no la meta.

### *Aproximaciones a un posible significado*

Es imposible averiguar qué tiene Judith debajo del sombrero, acaso su alabada actividad artística consista sólo en reproducir los garabatos que hacía durante los primeros años en tercera dimensión. En cualquier caso, sólo podemos hacer especulaciones sobre el motivo que le lleva a insistir en esas formas.



Fig. 87. Judith Scott, garabatos (1995)

John MacGregor (1999) sugiere algunas de ellas: el acto de envolver como “cuidar”, como la reproducción de un afecto básico: una madre protegiendo a su hijo en una manta. A menudo la vemos con tiritas en las manos, incluso aunque sólo tenga los dedos un poco irritados por el trabajo. Cualquier excusa es buena para hacer una visita a la enfermera con la que mantenía una relación muy especial, de alguna manera maternal. MacGregor también encuentra una similitud entre el acto de enterrar un objeto en capas y capas de lana y la pérdida de la audición. Así, las esculturas serían una especie de representación del mundo silencioso de la autora suponiendo, algo que no se sabe con certeza, que no haya sido sorda de nacimiento. Un posible motivo para producir estos objetos que no podemos dejar de tener en cuenta es el interés que recibe por el mero hecho de producirlos.



Efectivamente, el aumento de la autoestima de Judith Scott desde su implicación con el trabajo creativo es patente en su forma de vestir y en su actitud en general. Su creatividad se revela en los sombreros que elabora con varios pañuelos y que combina con divertidos collares y su seguridad se manifiesta en miles de detalles. En el documental “¿Qué tienes debajo del sombrero?” la vemos trabajar sola en su propio espacio del taller, decidiendo con aplastante seguridad –que envidiaría cualquier artista– cuándo están terminadas las obras y sabiendo indicar, primero con un gesto de cariño y luego con un cómico *adiós*, cuando la atención del entorno excede los límites de sus paciencia y perjudica su concentración (Barrera, entrevista personal, 13 de enero de 2007). Es evidente que nada podría ser más importante que su intensa relación con lo que crea. Esa relación que se convirtió un día en el centro de su existencia.

Judith Scott no consiente ser guiada en su trabajo. Esta autosuficiencia contrasta enormemente con su condición de individuo en el mundo “real”, donde no puede detentar esa independencia. Roger Cardinal es de la opinión de que Judith realiza sus obras porque le produce sensación de control y porque ello da estabilidad a su vida (Barrera, Peñafiel, 2006). John Macgregor (1999, p.38) también apunta “Ella siente una profunda necesidad de regularidad y rutina en todos los aspectos de su vida y se resiste a todo tipo de cambio. Es esencialmente una criatura de hábitos”.

### Comentario de una obra de Judith Scott

Una mujer amarradita, puede no tener que ver con su pasión por las tiritas.

Esto no es una mujer atada con vendas. Es una bobina, un zapato y un madero envueltos en cuerdas.

Blancas.



Fig. 88. Judith Scott, *Sin título*, (1989), fibras de algodón

Esta creación de Judith Scott parece una muñeca o una mujer amordazada. Aunque decir que las creaciones de Judith Scott tienen forma de persona es quizás erróneo. Es cierto que tenemos la tentación de proyectar en ellas anécdotas inspiradas en lo que conocemos de su vida: la separación de su hermana gemela, su aislamiento y su limitación grave para comunicarse. Todo ello puede llevarnos a una antropomorfización de sus figuras, que son lo suficientemente amorfas como para invitarnos a proyectar en ellas lo que busquemos encontrar.

Durante una temporada, Judith construyó sólo objetos blancos, aunque se sabe que tuvo otros colores, que ponía debajo. No debía disgustarle esta tosca fibra de algodón, que anudaba siempre en el mismo punto, formando una hilera de nudos en el “pecho”.

Los colores oscuros subyacentes refuerzan la sensación de que hay algo que se esconde bajo la capa blanca. La tensión en las cuerdas entre el “tronco” y las “piernas” parece incluso sugerir un forcejeo.

Judith Scott se cortaba a sí misma y luego se ponía tiritas. A veces, aunque no hubiera corte debajo, se ponía tiritas igualmente. Uno puede pensar que el placer está en cortarse, y otro en la tirita. ¿Agredirse? ¿curarse? ¿cuidarse? Esto puede no tener nada que ver con envolver objetos en un gesto que se repite una y otra vez. O sí.

Quizás sólo se trate del gusto por el proceso: el hilo que pasa, el hilo que pasa, el hilo que pasa... y el objeto que, poco a poco, desaparece, hasta que no se ve.



Y los colores se mezclan, haciendo visible la senda recorrida. La trama del proceso.

La artista Sheila Hicks (Nebraska, 1934) trabaja las “latencias” en las artes textiles, inspirada en las tradiciones peruana y mexicana. Una parte de su obra gira en torno a objetos envueltos con lana que nos recuerdan al trabajo de Judith Scott.

Del mismo modo y aunque menos similares en forma, resulta inevitable citar aquí a la pareja de artistas Christo (Gabrovo, 1935) y Jeanne Claude (Casablanca, 1935 - 2009) cuyas intervenciones se basan en envolver o rodear elementos del entorno.

Fig. 89. # Sheila Hicks, *Piedras de lana* (1990)

En sus primeras esculturas, Christo trabajaba envolviendo objetos de tamaño moderado, más o menos del tamaño de las piezas de Judith.

Christo estaba interesado en el diálogo dentro-fuera que se establecía entre lo envuelto y su cobertura. A veces lo contenido permanece aún descifrable, otras veces es un misterio. Los materiales con los que envolvía eran casi siempre tela, plástico o papel de envolver, que fijaba con cuerdas. Esta época corresponde a los años transcurridos entre 1958 y 1969, cuando aún no formaba pareja artística con Jeanne Claude.



Figs. 90 y 91. # Christo, *Mesilla de noche envuelta* (1960) y *Paquete* (1961)

Man Ray (Filadelfia, 1890 - 1976) también coqueteó con el efecto que causa lo que está envuelto. A él le importaba poco el acto de envolver, en su caso lo importante era “retratar” el resultado. De hecho la escultura que aparece en su conocida obra *El enigma de Isidore Ducasse* fue creada exclusivamente para ser fotografiada.

La fotografía representa un objeto que sugiere la forma de una máquina de coser envuelta en una manta y atada con cuerdas. En ella se establece una doble distancia, en primer lugar porque lo importante es lo que está oculto y en segundo lugar porque ni siquiera podemos palpar o mirar el objeto en sí, sino sólo contemplar su rastro.

Aunque formalmente afines, cada una de estas obras es muy diferente en sus intenciones, unas buscan obtener en el espectador una respuesta estética, otras provocar una reacción intelectual.





Fig. 92. # Man Ray, *El enigma de Isidore Ducasse*, (1920)

Judith envuelve objetos una y otra vez porque es lo que sabe hacer. Ha encontrado una forma de comunicación efectiva que además de causarle placer, le proporciona la atención del entorno. Cuando lo hace le conceden autoridad. Le sonríen, le rodean, pero también le permiten sentarse sola a salvo de ser molestada, no le ofrecen nuevos materiales, la dejan hacer tranquila. Desde que encuentra esa manera de expresarse, ya no tiene que “rellenar” el tiempo que pasa en los talleres. Éste transcurre agradablemente, todo tiene sentido.

Sus obras tienen la fuerza de lo oculto, despiertan en el observador el mismo interés que incitó a Christo a trabajar con la relación dentro-fuera. Un punto de partida sencillo y sugerente. Un acierto plástico y terapéutico.

## 6. CONCLUSIONES

Las obras aquí expuestas buscan la comunicación de lo interior con lo exterior. El autor llega al resultado por una intuición o una limitación de materiales. Sea como sea, al final éste le sirve para expresarse, con lo que existe una decisión de aceptar el material textil como medio de expresión. Los procesos creativos *outsider* vinculados a las fibras presentan alteraciones respecto de los procesos creativos textiles "al uso". Estos son algunos de sus rasgos característicos:

- ⇒ Intención expresiva por encima de todo.
- ⇒ Ausencia de planificación e importancia de la improvisación (salvo en el caso de Johanna Wintsch que realizaba bocetos de sus diseños).
- ⇒ Limitaciones del contexto. Lumínicas, escasez de materiales que interfieren en la actividad (hilo, aguja...) o ausencia de materiales alternativos y empleo de lo textil como sustituto.
- ⇒ Participación del azar y el caos. Los bordados de Tripier o Zharkikh no son al uso, y esto no sólo por su composición anómala sino también por su técnica. La aguja incide menos veces en la tela, se busca fijar el recorrido del hilo de una manera más provisional que la habitual. Esta técnica las hace menos perdurables, pero la permanencia en el tiempo no importa al impulso *outsider*, que muchas veces ve su obra destruida con indiferencia o resignación.

La eterna tensión orden-caos presente en todo proceso creativo (Fiorini, 1995) queda plasmada (casi podríamos decir: ilustrada) en obras como el pañuelo de Miss Grier. La naturaleza de la técnica conduce al orden pero el impulso creador se abre paso entre el caos del pensamiento. Cortázar nos habla del “vértigo hecho de formas y asuntos movilizados en una intensa aceleración” (citado en Fiorini, 1995, p. 31) y creo interpretar en esas palabras lo que podría llamarse *la premura de los procesos outsider*, que no es otra cosa que la creatividad vivida con una intensa y urgente necesidad de expresarse.

Resulta interesante pensar en los tejidos como sistemas. Precisamente esta cualidad inspiró a la psicóloga Anna Freud, que enseñaba a personas psicológicamente desequilibradas a hacer calceta para practicar sistemas de orden (Grosenick, 2002, p. 222). Annette Messenger (2007, p. 170) detecta esa latencia *sistémica* en el lenguaje “Me gusta trabajar los tejidos, es una palabra muy interesante: se dice a la vez un tejido de lana, una sarta de embustes (*un tissu de mensonges*), un tejido social, un tejido sanguíneo, un tejido orgánico...”

Y más hilos, hasta enredarnos:

Algo delicado pende de un hilo. Hilar las cosas es crear sentido. Por el hilo se saca el ovillo. Perder el hilo es quedarte desvinculado e hilar fino lo mejor que pueden decirte.

Una de las cosas en que insistió Marie-Rose Lortet en la entrevista que tuvo la amabilidad de concederme fue que no se puede generalizar al hablar de trabajo textil. No tiene nada que ver coser con bordar, anudar, tejer... cada trabajo textil implica diferentes procesos. Cuando yo le preguntaba sobre el ritmo del trabajo textil contestaba:

Ah! Sí, seguramente hay un cierto ritmo pero debemos diferenciar los trabajos textiles, porque hay muchos y bastante diferentes. Por ejemplo: tejer a maquina, tenemos la cadena y la trama. Es un método que a mis ojos es una gran condicionante.

La máquina de tejer es obviamente pesada y no se transporta fácilmente. Además, para hacer una obra se necesita a veces todo un equipo.

Mientras que yo trabajo sin fondo, el fondo lo fabrico a medida que adelanto el trabajo, ya sea con las pequeñas trenzas o con los puntos... una fila al derecho otra al revés, "trepo con mi fondo", se construye al mismo tiempo que la obra se va realizando y además como no hay puntos fijos puedo trabajar donde quiero.

Lo que debe ayudar a crear seguramente es también la bella suavidad y calidez que ofrece la lana y la seda. (Marie-Rose Lortet, entrevista personal, agosto de 2009).

El arte del bordado tal y como lo manejan estos autores implica unos procesos que no se parecen a los de ninguna otra disciplina artística. Cuando se dibuja con hilo, se modela su recorrido, por lo que podría asemejarse a la escultura. Por otro lado, aunque se delimiten formas en un soporte bidimensional, tiene algo diferente a la factura de lo pintado. Lo pintado es la huella, la sombra de un gesto, mientras que lo bordado es la guía temporal que une el origen con el fin. El cordón umbilical modelado por la voluntad de un camino.

Marie-Rose Lortet, que no hace bordados sino esculturas y *territorios* de lana, también destaca esta diferencia con la pintura, sobre la que ve una ventaja (entrevista personal, agosto de 2009):

(...) tengo una gran ventaja sobre los pintores, tengo como ellos una paleta de colores, pero mi ventaja es que mis colores no se secan...de este modo puedo trabajar mucho tiempo seguido, a veces varios meses...por supuesto los colores se renuevan y van cambiando, a lo largo de los meses y a veces añado otras lanas u otros hilos.

El hilo es un símbolo de vida (origen) y bloqueo o muerte (nudo). Por eso su manejo implica una toma de contacto con el misterio de la vida. Cada obra terminada es testimonio de ese eterno diálogo de la persona con la vida, su esfuerzo por comprenderla.

¿Sucedee esto con cualquier labor? Se trata de un símbolo latente en la actividad de manejar fibras pero, como todo acto convertido en profesión, la técnica y la intencionalidad entierran la simbología.

Hemos visto que cuando se trabaja con fibras de modo figurativo, aparece con fuerza lo autobiográfico.

Bordar parece una labor adecuada para entretener el recuerdo, manejarlo y materializarlo. En general, el material textil utilizado de manera expresiva (plástica) nos aporta una experiencia distinta al medio gráfico, que es mucho más inmediato y receptivo a la espontaneidad. Manejar fibras, pasar una y otra vez la aguja, crear redes...implica asimilar. Son actividades pausadas,



hipnóticas en su reiteración. Permiten entretener el cuerpo y abandonarse a los pensamientos que divagan vinculados *por un hilo* con la realidad.

John MacGregor nos describía una Judith Scott absorta, como hipnotizada por obra de la reiteración de un gesto, como un mantra que marca el transcurrir de sus días.

Ángel González (2008, p.67) pone de manifiesto la cualidad hipnótica del trabajo textil en su libro *Pintar sin tener ni idea*, llamándonos la atención sobre unas palabras del propio Prinzhorn “Prinzhorn ya descubrió, aunque sólo lo trató por encima, que buena parte de las producciones mediúnicas constituían *un dibujo ornamental proliferante, desarrollado a partir de pequeños motivos, casi como una alfombra*”.

En el arte *outsider* es tan frecuente encontrar filigrana dibujada como palabras de hilo. Parece que una vez más muchos procesos creativos confluyeran en ciertos patrones comunes.

Tras aludir al vínculo místico de la labor con la ensoñación, citemos su componente de sacrificio, pues encorva el cuerpo, estropea las manos y debilita la vista. Lo sagrado mora entre los nudos de los textiles por su capacidad para abstraer la mente y sacrificar el cuerpo.

“¡Qué curioso que la segunda acepción de la palabra *labor* se refiera precisamente a esas labores de aguja, como si el mejor o primer ejemplo de trabajo fuera el que se hace tejiendo!”  
(González, 2008, p. 69)

### **Trajes y palabras bordadas**

Hemos visto una curiosa vertiente del bordado utilizado para escribir, principalmente sobre prendas de vestir, aunque hay algunas excepciones como el retal de grandes dimensiones sobre el que inscribió Teresa Otallo su críptico mensaje.

La palabra bordada se hace perdurable. Lo escrito cosido queda grabado en la tela como un tatuaje, sea por elección o condicionante, transforma el objeto en una suerte de talismán.

Es bien sabido que lo que se dice vuela y lo que se escribe permanece. El estrato siguiente busca portar las palabras sobre la piel, arroparse con ellas, como Agnès Richter y su uniforme trascendido. O Bispo do Rosário cuyos trajes portaban los nombres de los que deben ser salvados.

Volviendo al hilo que conecta los mundos de lo interno y lo externo, la realidad con la ensoñación... nos topamos con el hilo que separa lo privado de lo público, la feminidad respetable de la desviada...

### Lo mágico doméstico, muñecos



Fig. 93. # Kiki Smith, *Lilith* (1994)

El hilo es lo conocido desconocido, igual que Lilith, madre de las Diosas Luna, mito nocturno, primera mujer del mundo en oposición a Eva. Lilith es la negra tentación que puede conectarte con el ovillo. Primera esposa de Adán para la cultura hebrea, fue desterrada (o quizás se fue, aburrida) del lado de su tirano marido.

Recuerda a la diosa egipcia Nut, imagen femenina de la noche, pero es menos abnegada que ésta, más mutable. Nut es representada como una mujer gigante que aguantaba el cielo sobre su espalda. Lilith, sin embargo, aparece boca abajo, ladina y salvaje, en las esculturas de Kiki Smith. (Texto de la autora)

Los bordados de mujeres masturbándose de Ghada Amer ilustran con elocuencia la frontera entre lo privado y lo público, la feminidad respetable de la desviada...

En el caso del arte *outsider*, la mujer desviada es la loca que trabaja la labor sin orden y según su propio criterio. Nos remiten a ello los hilos colgantes del pañuelo de Miss Grier o los bordados caóticos de Tripier.

El muñeco es algo de magos y mujeres. Los materiales de los que están contruidos son domésticos, los mismos que los empleados en las tareas inofensivas asociadas por tradición a la mujer. También las pociones se preparan en una olla.

Se ha dicho que en general la producción de muñecas en el entorno psiquiátrico es un hecho femenino y clandestino. Así parece ser, en efecto, salvo en el caso de Forestier que por otro lado hace muñecos de dura madera, muy diferentes de los de Detzel y Aurora Fernández. Así lo sugiere Bianca Tosatti (2006, p.288)

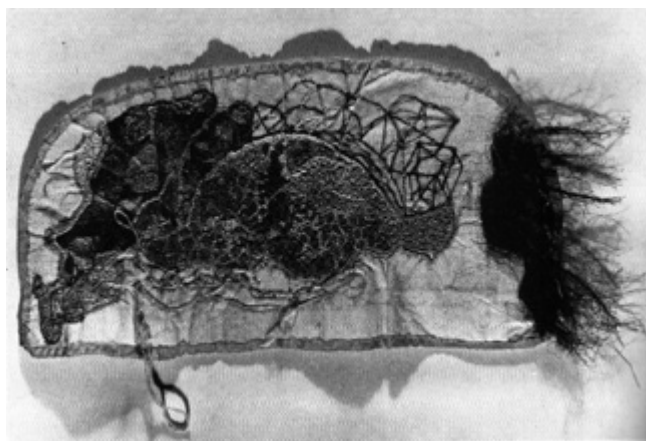


Fig. 94. Jeane Tripier, sin título ni fecha.

En general, la producción de muñecas en el universo psiquiátrico es femenina y clandestina. En la mayoría de los casos, concierne a la esfera de la maternidad donde los artistas son madres, curadoras y cuidadoras, o hijas, que reciben caricias y otras

manifestaciones afectuosas. Pero a parte de las muñecas con las que representamos los rituales de cohabitación (afectuosa, y también erótica), hay muñecas que exorcizan el temor de lo incognoscible, el vacío negro del abismo, los dilemas de la razón.

Annette Messager, a propósito de sus muñecos de peluche viviseccionados reflexiona: "Hay algo monstruoso en la vida cotidiana, como cuando pisas un zapato en la oscuridad. Son pequeñas agresiones y sucesos desdichados que nos marcan con su misterio" (Jarque, 1999, ¶3).

El muñeco es un símbolo del ser humano que, por alguna razón, aspira con fuerza a ser identificado con su referente. A nadie se le escapa que lo antropomórfico conlleva implicaciones. Cualquier forma que recuerde lo humano dispara nuestros mecanismos de proyección, reconocimiento y semejanza. Así, poca gente puede rasgar la fotografía de un ser querido sin la más mínima superstición. El mismo principio de representación mágica opera en los muñecos de vudú que tanto nos recuerdan a algunas obras *outsider*.

Champanier y Maleval (1977, p.260) observan que en el histerismo es bastante habitual que se produzca una *reidentificación* del sujeto a través de un muñeco con el que a ratos se confunden. Acompañan sus ejemplos de pacientes histéricos (tanto hombre como mujeres) con una anécdota de la infancia de C. G. Jung, quien tenía un hombrecito escondido en casa. Jung sentía que mientras ese hombrecito permaneciera secreto y a salvo, una parte de él también sería salvaguardada.

Sugieren Champanier y Maleval (Ibid.) que estos objetos inanimados pueden encarnar partes escindidas de la personalidad para ayudar al individuo a recuperar la sensación de totalidad "estos objetos parciales dan al sujeto la ilusión de completarse. Funcionan como defensa de la angustia de castración".

Los muñecos aceptados por las sociedades están hechos para jugar o para cumplir una función mágica (exvotos, vudú...). Pero hay otros muñecos cuyo papel en la vida de sus dueños trasciende los límites de *lo normal*. Muñecos nacidos de un gesto sustitutivo, quizás. Muñecos creados para llenar una ausencia, sublimar una inclinación erótica o... perfeccionar a Dios.

La voluntad irrefrenable de Aurora Rodríguez y su condición femenina (capacidad de dar vida) le llevaron a concluir el afán de muchas personas por trascender sus limitaciones e infundir vida a muñecos. La historia está cargada de mitos y narraciones donde esto sucede. Desde Frankenstein hasta Pinocho, pasando por Paracelso, Dédalo, Pigmalión...

Los muñecos sobreviven a quien los manufactura, de alguna manera lo hacen inmortal. Los muñecos se hayan ligados a la muerte de una manera u otra. En Mali las marionetas son casi seres vivos y cuando se estropean no se pueden arreglar, sino que se celebra un entierro. Muchos *hacedores de muñecos* como Kokoschka o Bellmer quisieron ser enterrados con su



muñeca. En tanto que *personas calladas*, recogen de alguna manera la paradoja del comportamiento social: no podemos vivir con nuestros semejantes ni sin ellos.

Por ello quizás, nuestros autores *outsider* ora se rodean de multitudes calladas (Penner, Hopper) ora reproducen los cuerpos calcinados fruto de la barbarie de que somos capaces (Nedjar).

Algunos como Marshall o Dentzel se sirven de muñecos para denunciar al *otro* encarnado por el aparato institucional que de una u otra manera les oprime.

## 7. BIBLIOGRAFÍA CITADA

BRUN, J. (1981) *Les masques du désir*, París: Buchet/Castel.

MARTÍNEZ DÍEZ, N. Y LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, M. (2000) *Pintando el mundo. Artistas latinoamericanas y españolas*. Madrid: Horas y horas.

CHAMPANIER, J. P. y MALEVAL, J. C. (junio1977) Pour une rehabilitation de la folie hysterique. *Annales Médico Psychologiques*, t. 2, 135, (2, 6) pp. 229-271.

CHAVARRÍA, J. (2007) *Tu traje es un campo de batalla*. Recuperado el 5 de mayo del 2009 en <http://museodeltraje.mcu.es/popups/publicaciones-electronicas/2007-TISAC/03-MT-TISAC-Chavarria.pdf>

CÓRDOBA, S. (2006) *La representación del cuerpo futuro*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, España.

CREATIVE GROWTH ART CENTER (2004) *One is Adam One is Superman*. The outsider artists of creative growth. Hong Kong: Chronicle Books LLC.

DE CARLO, T. (Primavera, 2006) Creative Growth en *Raw Vision*, 54. pp. 354-441.

DOMINGO, C. (2008) *Mi querida hija Hildegart*. Barcelona: Destino.

DUPLAIX, S. (2007) *Annette messenger. Les messagers*. París: Centre Pompidou, Ediciones Xavier Barral.

FIORINI, H. (1995) *El psiquismo creador*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

GAINZA, M. (Noviembre, 2005) Bajo el signo de Leo. *Página 12*. Recuperado el 8 de mayo del 2009 en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2641-2005-11-20.html>

GONZÁLEZ, A. (2008) *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Madrid: Lampreave y Millán.

- GROSENICK, U. (2002) *Mujeres Artistas*. Colonia: Taschen.
- HENNIG, M. (Primavera, 2006) Irre ist weiblich, madness is female. *Raw Vision*, 54, 20-27.
- HUSTVEDT, S. (2003) *Todo cuanto amé*. Barcelona: Circe.
- JACQUI, D. (2006) *Vers un colossal d'art brut, les neuves pistes de Danielle Jacqui en Art Singulier*. Recuperado el 4 de abril de 2009 en [jacqui-residence-atn.blogspot.com/](http://jacqui-residence-atn.blogspot.com/)
- JARQUE, F. (Junio, 1999). Annette Messenger revela el horror cotidiano [versión electrónica]. *El País*. Recuperado el 18 de marzo del 2008 en [http://www.elpais.com/articulo/cultura/MESSAGER/\\_ANNETTE/FERIA\\_INTERNACIONAL\\_DE\\_ARTE\\_CONTEMPORaNEO/\\_MADRID/Annette/Messenger/revela/horror/cotidiano/elpepicul/19990210elpepicul\\_1/Tes/](http://www.elpais.com/articulo/cultura/MESSAGER/_ANNETTE/FERIA_INTERNACIONAL_DE_ARTE_CONTEMPORaNEO/_MADRID/Annette/Messenger/revela/horror/cotidiano/elpepicul/19990210elpepicul_1/Tes/)
- KEITER, E. (Otoño, 2000) A stitch in time. *Raw Vision*, 32.
- LA CAIXA (1995) *Catálogo "Cartografías"*. Madrid: La Caixa.
- LUZAN, J. (25 de noviembre, 2006,) La mujer araña. *El País Semanal*, 23-26.
- MAINETTI, J. A. (2002). *Homo bioethicus*. Recuperado el 5 de mayo del 2009 en <http://www.elabe.bioetica.org/13.htm>
- MAIZELS, J. (1996) *Raw Creation. Outsider Art and Beyond*. Hong Kong: Phaidon Press Ltd.
- MARGULIS, L. y DORIO, S. (2008) *Microcosmos*. Barcelona: Tusquets.
- MARTÍNEZ DIEZ, N. (2007) Fragmentos de la vida y obra de Unica Zürn en Arteterapia. *Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, (2). 203-215.
- MCEWEN, J. (2008): *Paula Rego. Venid the Scenes*. London: Phaidon.
- MÉDEM, J. (Prod.) y BARRERA, L. y PEÑAFIEL, I. (directores) (2006) *¿Qué tienes debajo del sombrero?* [película] Madrid: Alicia Produce.
- MEYRINK, G. (1997) *El Golem*. Barcelona: Tusquets.
- MACBA. MUSEU D'ART CONTEMPRANI DE BARCELONA (2001) *La Colección Prinzhorn. Trazos sobre el bloc mágico*. Barcelona: Actar.
- MACGREGOR, J. (1999) *Metamorphosis: The fiber art of Judith Scott: The outsider artist and the experience of Down's Syndrome*. Hong Kong: CGAC.

- MNCARS (2007) *Paula Rego* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- MNCARS (2000) *Zush, La Campanada*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- MONTERO, R. (Abril, 2006) La madre araña. *Página 12*. Recuperado el 5 de mayo del 2009 en <http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-65614-2006-04-15.html>
- MUSEE BERNARD D'AGESCI (2009) *Marie-Rose Lortet, j'en parle à ma fenêtre*. Saint-Jean-D'Angély : Musées de la Communauté d'Agglomération de Niort.
- OBRA SOCIAL CAJA MADRID (2008). Fibras 09. *Arte textil contemporáneo* [Folleto]. Madrid: Tobon, P.
- REXER, L. (2005) *How to look at outsider art*. Singapur: Harry N. Abrams, Inc.
- RHODES, C. (2002) *Outsider Art, alternativas espontáneas*. Singapur: Thames and Hudson.
- PÉREZ, F. (moderador). Pertusa, N. y Vélez, M. (productoras). (28 de marzo del 2008). *El asesinato de Hildegart Rodríguez* [programa de sucesos y criminología]. Madrid, España: Libertad Digital Televisión.
- REBETZ, P. (2006) *On m'appelait Judith Scott*. Lausana: Collection de l'Art Brut.
- RENDUELES, G. (1989) El manuscrito encontrado en Ciempozuelos. Análisis de la historia clínica de Aurora Rodríguez. Madrid: Las ediciones de la Piqueta.
- RISALA HAYY B. YAQZAN DE IBN TUFAYL (2003) *El filósofo autodidacto*. Madrid: Trotta.
- TOSATTI, B. (2006) *Beautés insensées. Figures, histoires et maîtres de l'art irrégulier*. Milán : Skira.
- VVAA (2001) *Armando Reverón: el lugar de los objetos*. Caracas: La Galería de Arte Nacional.

## 7. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- BRAND-CLAUSEN, B., DOUGLAS, C. Y JÁDI, I. (1996) *Beyond reason: Art and Psychosis: Works from the Prinzhorn Collection*. Londres: South Bank Center.
- CARDINAL, R., ELKINS J., GONZÁLEZ, A., THOMSON, J. (2006) *Mundos interiores al descubierto*. Madrid: Fundación La Caixa.
- COLLECTION DE L'ART BRUT (8 de junio de 2007 a 27 de enero de 2008). *L'envers et l'endroit* [Folleto]. Lausana.



CREGO, C. (2007): *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. Madrid: Abada Editores

EVARTS, A. B. (Octubre, 1918) A lace creation revealing an incest fantasy, *Psychoanalytic Review*, 5, (4), 364 – 380.

HOWARD, R. (2002) Psychiatry in pictures. *The British Journal of Psychiatry* 181. Londres. Recuperado el 10 de noviembre de 2009 en <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2004/aug/03/art.health>

LARREA PRÍNCIPE, I. (2009) El significado de la creación de tejido en la obra de mujeres artistas. Universidad del País Vasco.

LEVEY, S. M. (1983) *Lace: a history*. Londres: Victoria & Albert Museum.

LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, M. (1999) *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Madrid: Editorial Narcea.

MACBA (2001) *La colección Prinzhorn: Trazos sobre el block mágico*. Barcelona: Actar.

MARCADE, B. (Invierno 1989) Annette Messager. *Bomb* (26). Recuperado el 10 de agosto de 2009 en <http://www.bombsite.com/issues/26/articles/1147>

MNCARS (1993): *Visiones Paralelas. Artistas modernos y arte marginal*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía.

MAIZELS, J. (1996) *Raw Creation. Outsider Art and Beyond*. Hong Kong: Phaidon Press Ltd.

MAIZELS, J. (ed.) (2009) *Outsider Art Sourcebook*. Herts: Raw Vision.

MARTÍN, J. (ed.) (2008) *Outsider. Un arte fuera de serie*. Madrid: Eneida.

MUSÉE D'ART MODERNE DE TROYES (2004) *Marie-Rose et Jacques Iortet. Simultanément. Mailles, boucles et entrelacs*. Troyes: Troyes.

MUSEE D'ART MODERNE LILLE METROPOLE (2006) *Jules Leclercq, 1894-1966*. Lille: Université catholique de Lille; Villeneuve-d'Ascq: Musée d'art moderne Lille Métropole.

PANERO, L.M., RÖSKE, T. y cols. (2007) *Outsider, un arte interno*. Madrid: Eneida.

PFISTER, O. E. (1970) Embroideries by a chronic paranoid hospital patient. *Psychopathology and pictorial expression* 3(12). Basel: Sandoz.

THÉVOZ, M. (1995) *Art Brut*. Skira. Nueva York: Rizzoli International.



## Capítulo 5

# Reciclaje y acumulación

1. Preámbulo / 2. El reciclaje en los entornos o arquitecturas *outsider* / 3. El reciclaje en el dibujo, la pintura y la escultura *outsider* / 4. El reciclaje en el cine, *Los espigadores y la espigadora* de Agnès Varda, algunos personajes / 5. Arthur Bispo Do Rosário, inventario del mundo / 6. Conclusiones / 7. Bibliografía citada / 7. Bibliografía consultada.

## 1. PREÁMBULO

Diógenes de Sinope (...) como otros de los cínicos, se preocupó menos de formar escuela que de llevar una vida recta, de acuerdo con los principios de autonomía y desprecio de los usos de la sociedad. La Wikipedia sobre *Diógenes de Sinope* (Wikipedia, sección doctrina, ¶ 1).

Acumular y aprovechar objetos desechados es un desafío a los sistemas sociales basados en el consumismo y la creación de nuevas necesidades. Aunque en estos momentos dichos sistemas se vean abocados a promover el reciclaje, la verdadera asimilación del término por gran parte de los habitantes llevaría a su destrucción.

Qué sería de los arquitectos si todos construyéramos nuestra casa a base de botellas y cemento como Tressa Prisbey. Qué sería de las compañías aseguradoras y de las inmobiliarias, de los bancos, de los decoradores, de IKEA...

Diógenes el cínico, ha pasado a la historia un poco como filósofo y sobre todo como un síndrome. El síndrome que afecta principalmente a personas de avanzada edad que viven solas y no pueden evitar acumular grandes cantidades de desperdicios y objetos inútiles. En realidad es bastante paradójica la asociación del filósofo a este trastorno puesto que él promulgaba todo lo contrario. Vivía en un tonel, llevaba un aspecto descuidado y se burlaba hasta de Alejandro Magno. Apartado de las convenciones sociales, vivía de acuerdo a su noción de Virtud basada en la supresión de las necesidades. Pensaba que la sociedad era el origen de muchas de éstas. Su idea radical de libertad pasa por la negación de la propiedad y la posesión. Por lo tanto, sólo admitía tener lo indispensable.

La acumulación que encontramos en los jardines, garajes e incluso en el interior de los domicilios de muchos creadores *outsider* está lejos de lo promulgado por Diógenes, pero ante todo, se encuentra en las antípodas de la acumulación bien vista por la sociedad: el consumismo.



Es probable que si Diógenes conociera a estos hombres y mujeres, los mirara con benevolencia. Incluso alabaría su tendencia al aprovechamiento y su particular modo de vida al margen de lo convencional.

El fotógrafo checo Miroslav Tichý (Moravia, 1926) pareciera un discípulo suyo. Decidió automarginarse en los años sesenta y desde entonces ha vivido en la indigencia, fotografiando su entorno con cámaras construidas con lo que tenía a mano. Le interesan sobre todo las mujeres que, como él, viven en la pobreza. Luego, enmarca las fotografías con trozos de cartón y los pinta para simular marcos. Perseguido sin tregua por la policía comunista, pasó más de treinta años entre psiquiátricos y prisiones. Nada le hizo abandonar el modo de vida que le gustaba. Como buen cínico afirmaba "Si quieres ser famoso tienes que hacer algo y hacerlo peor que cualquier persona del mundo entero" (Jarque, 2009, ¶ 3).



Fig. 1. # Miroslav Tichý, fotografía sin título (s.f.)



Fig. 2. # Una de las cámaras de Miroslav Tichý (s.f.)

Un artista que parece haber querido retratar su fascinación por el Síndrome de Diógenes es Ronan-Jim Sévellec (Brest, 1938). Sus interiores a escala recogen dentro de cajas de plexiglás los espacios que nadie quiere ver, los más íntimos y oscuros. En oposición a las privacidades ideales del miniaturismo clásico, Sévellec se sumerge en la escenificación de espacios que atrapan una porción de tiempo: recogen el declive (o enriquecimiento) de los objetos durante años de acumulación.

No todas sus estancias transmiten la miseria de la imagen escogida para este preámbulo, las hay más acomodadas. Lo que siempre tienen en común es que están pobladas por gran cantidad de objetos que parecen esconder historias. En ellas la pátina del tiempo está siempre presente.



Fig. 3. # Ronan-Jim Sévellec, 169. *Imagen a escala* (2000) 42x58x45

Muchos artistas *outsider* son coleccionistas de objetos desechados o sin valor aparente. Botellas, muñecos, piedras, piñas, conchas... son algunos de los elementos más comunes del imaginario *outsider*.

El cartero Ferdinand Cheval acumulaba piedras. Todo empezó el día en que se topó con una cuya forma le cautivó y tuvo que llevársela consigo en su bicicleta de trabajo. La depositó en el jardín de su casa, donde pronto formaría parte de una colección de miles de ellas, fruto de esa extraña fascinación que empezaba a apoderarse de él y que culminaría en la construcción arquitectónica de su *Palacio Ideal*.



Tressa Prisbey, más conocida como Grandma Prisbey, comenzó a construir el inmenso *Pueblo de botellas* a partir de un proyecto más pequeño: un receptáculo destinado a albergar su colección de 17000 lápices. ¿Por qué acumular tal cantidad de lápices? pensamos, utilizando el baremo de la utilidad. Pero Diógenes nos advertiría de la poca utilidad de la mayoría de cosas que compramos. Al menos Tressa Prisbey no gastaba nada. Lo que necesitó para construir sus trece casas de botellas, dos pozos de los deseos, una fuente, varias plantaciones, dos altares y un paseo de mosaicos lo encontró en el vertedero local. Los únicos materiales que compró fueron cemento, arena, papel de pared y vigas de madera.



Fig. 4. Férdinand Cheval con carretilla



Fig. 5. Férdinad Cheval, *Palacio Ideal*

Joseph-Francis Sumegne (Camerún, 1951) es un reconocido escultor que trabaja a partir de materiales reciclados que conviven con él hasta el punto de insertarse entre sus cabellos. Estos deben pesar varios kilos a juzgar por la envergadura de su cabellera y todo lo que asoma entre ella. Le gusta trabajar con caucho y otras piezas sobrantes de automóviles. Combinándolas con materiales y colores de tradición camerunense crea esculturas de gran impacto. Al mismo tiempo alienígenas y tradicionales, mecánicas y mágicas. Como si hubiésemos fusionado una obra de H. R. Giger con un amuleto chamánico.

África es consciente y está orgullosa de su legado cultural y artístico basado en el reciclaje, que sigue evolucionando hacia las más sofisticadas formas de arte. La moda de diseñadores africanos de países como Camerún exporta tendencias a Europa y EEUU que dirigen sus ávidas miradas a la frescura del Sur.





Fig. 6. Joseph-Francis Sumegn , escultura sin título encontrado (2002).



Fig. 7. Joseph-Francis Sumegn , escultura sin título encontrado (2002).

Otro ejemplo es Seydu, un conocido m sico de Sierra Leona, que fabrica sus propios instrumentos musicales: un arco con una cuerda tensada que vibra y se expande en una calabaza, una *sanza* con sus leng uetas de metal sobre una caja de madera... “Los niños en mi país fabrican sus propios juguetes porque sus padres no tienen dinero para compr rselos” (JCR, 2009, ¶ 1) así expresa lo que considera parte fundamental de las culturas africanas, un talento para la creatividad que se deriva de la necesidad. “Mi abuelo me enseño a fabricar instrumentos musicales: una lata de un refresco sirve para hacer una caja de resonancia, unas chapas sirven para hacer un sonajero y las semillas de un fruto silvestre suenan muy bien como percusión” (Ibid.).

En la actualidad existe también una tendencia en el arte contemporáneo occidental que ha sido llamada *Arte Acumulación*:

Entre los aluviones de objetos, muebles, superposiciones y hasta mascotas parlantes que frecuentamos diariamente, algunos artistas detectan un entramado conector, unos argumentos que determinan colocar todas esas series juntas, en un nuevo espacio. Nuevos nombres, algunos cercanos al *Junk Art* y otros a la Entomología Urbana y a la actividad del que pasea. Presentan trabajos como campos de prueba. La acumulación no como materia de estudio sino como juego de relaciones. (Meyer, 2006, p. 95)

La acumulación como juego de relaciones. La atracción romántica por parte del arte “demasiado acomodado” que busca lo sugerido en el azar, en la yuxtaposición caótica de

materiales sin intenciones previas (o intentando olvidarlas)... Veamos algunos ejemplos. Todos ellos proceden del artículo antes mencionado de Mariano Meyer.



Fig. 8. # Villar Rojas. *Pedazos de la persona que amamos* (s.f.).



Fig. 9. # AUAF. *Instalación multimedia* (2007).



Fig. 10. # Kai Althof. *Corazón de oscuridad* (2006)



Fig. 11. # Diego Bianchi. *Wikipedia* (2007)

Si observamos algunas obras de arte contemporáneo desprovistas de su contexto e intencionalidad, apreciaremos lo parecidas que pueden llegar a ser.

Las imágenes de la franja inferior nos muestran obras de artistas contemporáneos que se apoyan en conceptos más o menos sofisticados.



Figs. 12, 13 y 14. # Tres obras de artistas que trabajan con el concepto de acumulación y reciclaje. A la derecha una obra de Jessica Stockholder y a la izquierda dos obras de Michael Johansson.



Más abajo podemos ver dos obras del artista brasileño *outsider* Arthur Bispo Do Rosário, que también trabaja la acumulación y la belleza de los materiales desechados de una manera más intuitiva que los anteriores.



Figs. 15, 16 y 17. Dos obras del artista *outsider* Arthur Bispo Do Rosário y él mismo junto a uno de sus ensamblajes.

Es justo señalar aquí que Bispo Do Rosário es un creador con un alto sentido de la estética, que a menudo nos sorprende con composiciones nada “populares” propias del más conceptual de los artistas. Incluso una de sus obras *Rueda de la Fortuna* es indudablemente parecida al *ready-made* de Duchamp y es improbable que Bispo conociera la famosa obra del artista francés.

En torno al concepto de *objet trouvé* encontramos obras de arte basadas en el uso por lo general modificado de objetos a los que normalmente no prestaríamos interés más allá de su función cotidiana y utilitaria. Marcel Duchamp fue uno de los pioneros de este enfoque a comienzos del s.XX descrito de la siguiente manera por Humberto Eco (2002, p. 406):

El objeto tiene una existencia independiente, pero el artista actúa como el que, paseando por una playa, descubre una concha o una piedra pulida por el mar, se las lleva a casa y las coloca sobre una mesa, como si fueran objetos de arte que revelan su inesperada belleza”.

Kurt Schwitters (Hannover, 1887 – 1948) fundó del movimiento Dadá Hannover<sup>1</sup> que trabajaba sobre todo con elementos reciclados para componer *collages*. Así, sobre sus telas se encontraban billetes de ómnibus, pedazos de carteles o de periódicos, lanas, botones, telas, etc

<sup>1</sup> en oposición a *Dadá Berlín*, del que fue excluido.



A Schwitters le interesaba sustituir los materiales tradicionales del arte por la “vida en bruto” (Tomkins, 1982, p. 64) y llegó incluso a convertir su propia casa en una escultura *Merz*<sup>2</sup>, “fantástico laberinto de tabiques salientes, túneles y excrecencias que multiplicó de forma interminable hasta que abandonó Alemania definitivamente en 1937”. Su *Merzbau* era toda su vida y fue destruida por las bombas aliadas durante la Segunda Guerra Mundial. (Ibid.).

Se impone aquí la mención del *Arte Povera*, una tendencia que surge a finales de los sesenta para designar a los creadores que trabajan con materiales pobres (ramas, arena, arcilla, carbón) o con elementos de desecho. Les preocupa la comercialización del objeto artístico y proponen obras que se expanden en el espacio e implican al observador. El término fue acuñado por Germano Celant en 1967 con motivo de la exposición que lleva el nombre *Arte Povera- Im Spazio*. Su artista más representativo es Mario Merz, (1925) famoso por sus *Iglúes*.

A caballo entre el arte “culto” y el arte *outsider* encontramos otras manifestaciones interesantes en torno a la basura y la reutilización de objetos.

Es el caso del Taller Reto. La Asociación Reto (Marina de Cudeyo, Cantabria) realiza una labor de reinserción social de personas que se han visto marginadas o impedidas a raíz del consumo de drogas. Desarrollan varias actividades que implican el reciclaje de objetos. Su labor posee claros tintes ecológicos pero además, se apoya en un significado simbólico: “Quienes son rechazados por la sociedad trabajan, pues, con lo que la sociedad rechaza, por lo que, en paralela metamorfosis, transforma a personas y objetos en nuevamente necesarios” (Reyero, 2006, p.413)



Fig. 18. # Taller Reto.

<sup>2</sup> Schwitters formuló su propia versión del dadaísmo, a la que dio el nombre de *Merz*, una palabra sin sentido que había aparecido en un fragmento de periódico de sus primeros collages (se trataba, de hecho, de la segunda sílaba de la palabra alemana *Kommerz*). Según dijo Schwitters, “*Merz* significa liberación de todo tipo de trabas en beneficio de la creación artística.” (Tomkins, 1982, p. 64)

Otra organización con ideología ecologista es la Casita Verde. Se trata de un centro ecológico gestionado por la ONG Ibiza Ecologic. Su objetivo es demostrar que las formas de vida sostenibles están al alcance de cada uno de nosotros. Dos materiales de desecho han sido fundamentales para su construcción: las latas y las botellas. Se sabe que su autor tuvo ocasión de visitar unas 30 casas construidas con materiales reciclados en 1995 en la zona de Nuevo México. Es posible que haya seleccionado estos dos materiales a raíz de esa visita, pues son múltiples las construcciones realizadas con ellos en EEUU. Por otro lado, la utilización de botellas en arquitectura “pobre” es algo que siempre ha existido y que se sigue practicando de manera habitual en países como Australia, Rusia o Azerbaijón.

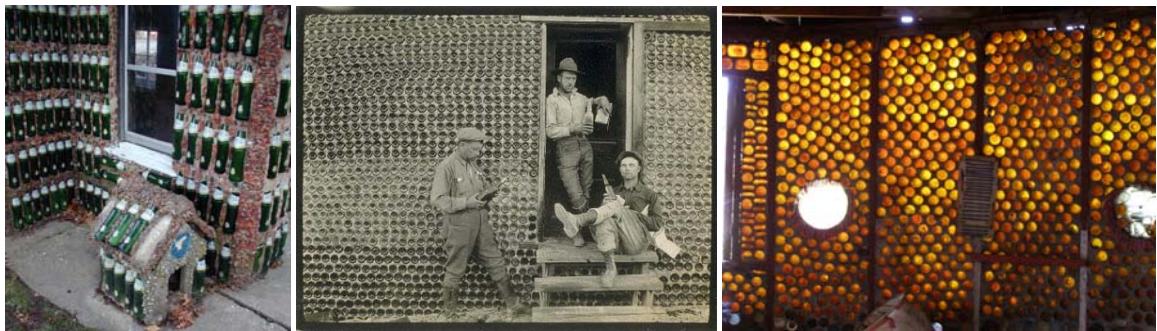


Fig. 20, 21 y 22. Ejemplos de casas construidas con botellas.

En Internet se encuentra abundante información sobre estas construcciones, algunas de las cuales están en el límite del chabolismo. A continuación un ejemplo de arquitectura pobre vista desde la mirada del arte.

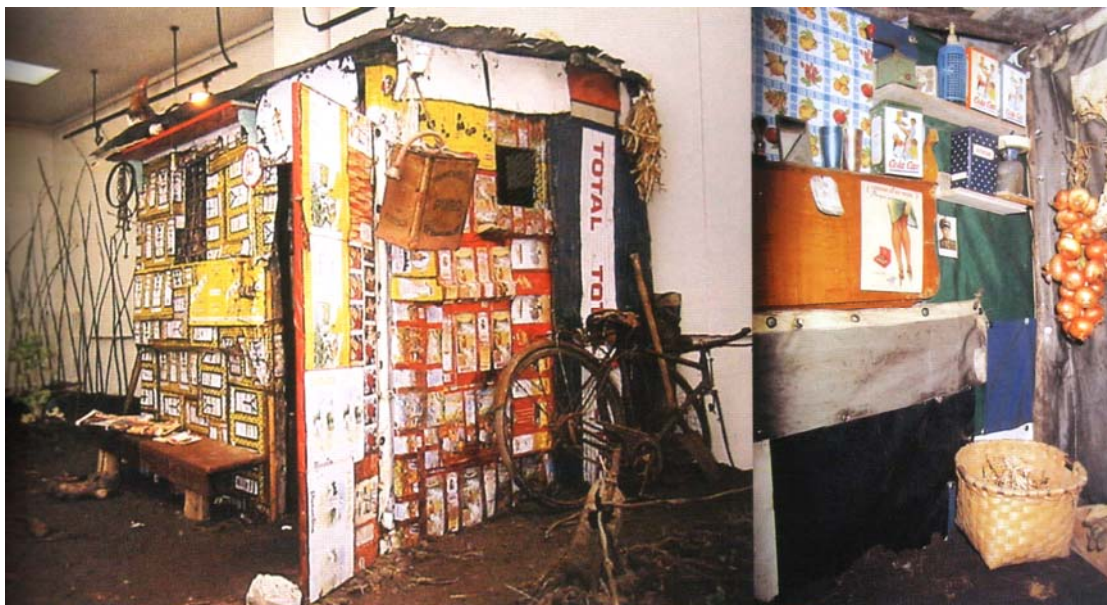


Fig. 23. Cuco Suárez, *El Chabolu*

El Chabolu es, en la actualidad, una instalación artística que reconstruye la chabola que el campesino asturiano Cuco Suárez construyó en su huerta a partir de material desechado como latas de aceite y bidones de gasolina. Su traslado al contexto de los centros de arte “plantea una reflexión formal sobre las interferencias entre los procesos creativos de los anónimos artistas marginales y los discursos del arte culto” (Ramírez, 2006, p. 429).

El trabajo con materiales reciclados ha interesado a la videoartista Agnès Varda, que recoge en sus dos películas documentales *Los espigadores y la espigadora* y *Dos años después* las obras de algunos artistas *outsider* como Bodan Litnanski junto a otros personajes pintorescos que realizan o no una actividad creativa pero para los que la acción de espigar (agacharse para recoger lo que nadie quiere a fin de darle una utilidad) tiene un papel fundamental en sus vidas. Los materiales de desecho, además de baratos tienen propiedades mágicas y poéticas. Se trata de objetos abandonados y después encontrados, que vinculan pues a dos personas que no se conocen. Es fácil proyectar en ellos emociones humanas y verlos como objetos nostálgicos, que desprovistos de su utilidad, sólo cuentan con su historia. Los documentales de Agnès Varda son un ejemplo que ilustra maravillosamente la pulsión, a veces obsesiva, que puede albergar el ser humano por aprovechar lo que otros han descartado.

La reutilización de materiales es muy rica y observable en el caso de los entornos o arquitecturas *outsider*. Por ello dedicaremos una especial atención a esta expresión seguida de un breve recorrido por la reutilización de materiales en dibujo, pintura y escultura, profundizando en el trabajo del artista brasileño Arthur Bispo Do Rosário.

## 2. EL RECICLAJE EN LOS ENTORNOS O ARQUITECTURAS *OUTSIDER*

Con lo viejo decido hacer lo nuevo. (Bodan Litnansky acerca de *El jardín de las conchas*).

Los residuos urbanos deben ser reciclados, igual que la naturaleza recicla las hojas para enriquecer el suelo. (Nek Chand)

Los materiales más comúnmente repetidos en estas construcciones son el cemento, la madera procedente de muebles o cajas de fruta, el metal y el alambre, fragmentos de vajilla de porcelana y cristal, botellas, muñecos despedazados, matrículas, zapatos, latas, ruedas de bicicleta... y por supuesto elementos naturales como piedras, conchas, piñas... Podemos identificar una fuerte pulsión por aprovechar los objetos desechados o naturales del entorno en el *modus operandi* de muchos autores *outsider*. En este breve análisis intentaremos acercarnos a lo que podría ser mucho más que una coincidencia técnica y una limitación económica.

Si distinguimos entre estructura y decoración, podría decirse que los materiales estructurales suelen ser cemento, alambre, metal en general, madera y piedra. Aunque también es frecuente



partir de lo que ya viene determinado, como formaciones rocosas o construcciones previas (casas, caravanas...) que son talladas en el primer caso, revestidas o anexionadas en el segundo. En cuanto a los materiales decorativos, se emplean todo tipo de residuos industriales así como elementos naturales. Sin embargo, esta diferenciación entre estructura y decoración resulta un poco vaga ya que ambos suelen fusionarse debido a la importancia del ornamento.

A continuación presentamos un desglose ejemplificado de los materiales más empleados.

### Madera

Por su carácter económico y fácil de encontrar la madera se encuentra presente en la mayor parte de estas construcciones.

La madera de las cajas de frutas supone un módulo fantástico para utilizar montado y desmontado. La construcción *El jardín de madera*, Eureka de **Romano Gabriel** (Italia, 1887 - 1977) en California está realizado en su práctica totalidad con este material. El resultado es un colorido conjunto lleno de flores, plantas y monigotes. A su muerte, el gobierno de California trasladó la obra a la calle principal de la ciudad.

En Francia, encontramos *Le Manège*, el gran tiovivo de **Pierre Avezard** (1901-1980's) del que hablaremos en el siguiente capítulo de Microuniversos.



Fig. 24. Romano Gabriel, *El jardín de madera*, Eureka

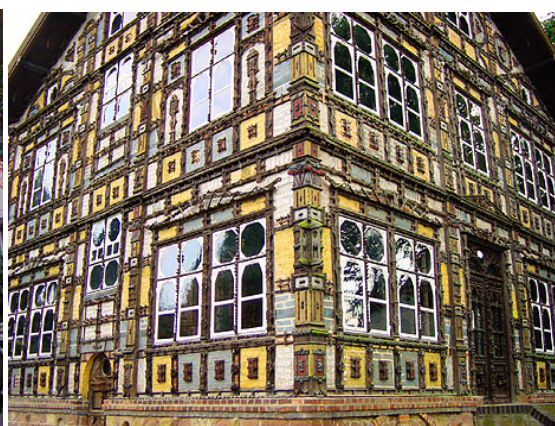


Fig. 25. Karl Junker, *Junkerhouse*

Un ejemplo de utilización de la madera en este caso restada en lugar de añadida es *The Junkerhouse*, una increíble pieza de talla en Lemgo, Alemania, realizada por **Karl Junker** (Alemania, 1850 – 1912), un hombre solitario que talló cada rincón (exterior e interior, desde las camas hasta los techos) de su enorme casa durante veinte años. Los rumores atribuyen su carácter ermitaño y su obra peculiar al mal de amores, bien dicen que aguardaba la llegada de la mujer perfecta, bien que fue rechazado por su amada y desde entonces no pudo soportar el contacto humano (sólo salía de su casa para comprar lo más necesario, luego volvía a su obsesiva labor).

También contamos con un maravilloso ejemplo español construido en su totalidad con ramas y hojas de los bosques en que se ubica. Se trata de *Las Cabañas Efímeras Can Sin Rals* de **Joseph Pujiula i Vila** (Gerona, 1937?) en la localidad de Argelaguer.

La experiencia de Pujiula como constructor comenzó con algunos inventos como una construcción con latas y el motor de una vespa con la que navegaba por el río Fluvià o un 2CV convertido en un extraño vehículo anfibio.

Su primera construcción “arquitectónica” fue una presa de madera que retenía parte del agua de la riera para hacer un estanque de patos. Después se construyó una cabaña para él, luego otras cabañas y jaulas para los animales que recogía, a continuación una cabaña más osada con puente colgante, dos pisos y trampolín sobre el estanque. A estas cabañas se fueron añadiendo arquitecturas cada vez más complejas y más altas, hasta crear una especie de poblado aéreo. Sorprende el concepto de construcción colosal en materiales tan frágiles como son las ramas de árboles que parecen competir con *La Sagrada Familia* (Lahuerta, 2006, pp. 66-67).



Fig. 26. Joseph Pujiula i Vila, *Las Cabañas Efímeras de Can Sis Rals*



## Cemento



Fig. 27. Edgar James *Las Pozas*

El cemento es el material de construcción por antonomasia y por supuesto, se encuentra presente en las construcciones *outsider* con una particularidad, suele aparecer modelado o funcionando como aglutinante de los objetos más diversos.

Encontramos una peculiar obra realizada en su totalidad en cemento, se trata de *Las Pozas* en Xilitla, México, y es la obra del excéntrico y rico **Edward James** (Inglaterra, 1907 - 1984), un artista, músico y escritor frustrado,

amante de las orquídeas y el surrealismo. Gracias a una herencia pudo comprar un terreno en plena jungla donde creó su propio paraíso, un habitáculo para sus quimeras. Lejos de perturbar el entorno natural, lo cierto es que las estructuras de cemento se integran perfectamente en el paisaje creando un ambiente misterioso.

Quizás la obra paradigmática en cemento sea *El Palacio Ideal* de **Ferdinand Cheval** (Francia, 1836-1924) en Hauterives. Como método de trabajo, Cheval realizaba una mezcla de cemento con cal que iba modelando sobre una estructura de alambre. Sobre ella iba incrustando todos los objetos que previamente había ido seleccionando, como piedras de río, guijarros, fósiles y conchas.



Figs. 28 y 29. Máximo Rojo, *El jardín escultórico universal*

En España, encontramos entre otras la obra de **Máximo Rojo** (Guadalajara, 1912 – 2006), un abigarrado conjunto de más de 400 esculturas figurativas modeladas en cemento con piedras incrustadas y estructuras de alambre o hierro forjado en el interior. En ocasiones se sirve



también con fines expresivos de plástico, madera o papel. No está claro si el autor (un agricultor que nunca se había interesado por el arte) comenzó su museo como un divertimento para combatir el ocio de la jubilación o por una "llamada interior", desde luego su impulso debió ser lo suficientemente fuerte como para vencer las reticencias de su esposa y vecinos. Máximo Rojo reprodujo en su jardín el saber que había adquirido en manuales de Geografía e Historia desde que aprendió a leer a los 20 años. El conjunto de su obra se recogía bajo el nombre *El jardín escultórico universal* y podía visitarse en Alcolea del Pinar (Guadalajara). Tras el fallecimiento de su autor en 2006 el jardín permanece cerrado y sin mantenimiento alguno.

También en Alcolea del Pinar nos encontramos la obra de Lino Bueno, la llamada *Casa de piedra*, a la cual haremos alusión más adelante, lo que nos hace preguntarnos si esta proliferación de obras en una misma región se trata simplemente de azar o de algo en cierta medida contagioso.

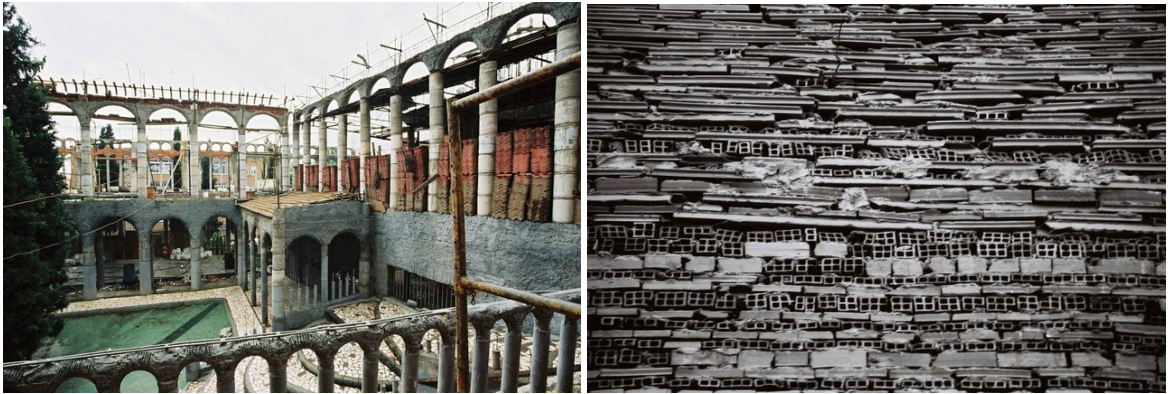
### Ladrillo:

Se dice que **Justo Gallego** (Madrid, 1925), exfratista de Mejorada del Campo expulsado al enfermar de tuberculosis, iba de noche a las fábricas de cerámica a buscar ladrillos sobrantes para construir su famosa *Catedral de Mejorada del Campo*. Combina este material con bidones de leche en polvo (para el encofrado de las columnas de hormigón), espirales de alambre (para las alquivoltas y barandilla) entre otras ocurrencias.

Desde 1961 vive enfrascado en la titánica tarea de construir una catedral en homenaje a la Virgen del Pilar. Procede sin plan alguno, "todo está en mi cabeza" afirma. En la actualidad, la publicidad ha querido servirse de su ímpetu y Justo es conocido por haber protagonizado un anuncio de la bebida Aquarius.



Fig. 30. Justo Gallego, *Catedral de Mejorada del Campo*

Figs. 31 y 32. Justo Gallego, *Catedral de Mejorada del Campo*

### Piedra

Dedicaremos una atención especial a la obra de **Nek Chand** (India, 1924), una de las más espectaculares y vastas construcciones. Como otros artistas *outsider*, Nek Chand estaba fascinado por las piedras de formas extrañas. Éstas y los residuos urbanos de la construcción eran sus principales materiales.

Figs. 33, 34 y 35. Nek Chand, *El jardín de rocas*

En 1951 dejó su pueblo natal para trabajar en el proyecto de modernización de la ciudad de Chandigarh que estaba llevando a cabo Le Corbusier. Allí observó la montaña de desperdicios resultante de la demolición de 20 aldeas para clarear el terreno que daría asiento a la nueva ciudad. Poco después, trabajando como inspector de carreteras, tuvo acceso a numerosos vertederos y empezó a acumular residuos y piedras en una pequeña cabaña que se había

construido en un terreno de la jungla (escogido tras haber soñado que tiempo atrás había sido el corazón de una gloriosa dinastía). No fue hasta 1965 que estuvo listo para construir su paraíso. Ya antes había delimitado con piedras el contorno y erigido las primeras figuras con cemento y ropa vieja.

Trabajó de noche, después de su jornada laboral, a escondidas por miedo a ser descubierto por las autoridades. Cuando en 1972 unos trabajadores estatales empezaron a limpiar la zona, se quedaron boquiabiertos por el descubrimiento, casi 2000 esculturas de distintos tamaños habitaban la zona. La creación de Nek Chand era completamente ilegal y debía ser destruida por ley. Pronto comenzó a circular el rumor y miles de personas acudieron a verlo con sus propios ojos. Ésta fue la primera respuesta del público ante la obra de Nek Chand. A pesar de sus detractores, varios hombres de negocios locales proporcionaron a Chand materiales gratuitos y medios de transporte para continuar su labor. Según se desarrollaba su obra, aumentaba el interés de los ciudadanos de Chandigarh. En 1976, las autoridades liberaron a Chand de sus compromisos como inspector de carreteras y le proporcionaron un salario para que siguiera adelante con su *Jardín de rocas*. Terminó desarrollando un complejo sistema de reciclaje con varios puntos de recogida (uno de los mayores de Asia).

Las armaduras de sus esculturas estaban hechas con piezas de bicicleta, hubo sillas convertidas en cabezas de animales, tenedores en piernas, marcos en cuerpos. Para sus omnipresentes mosaicos utilizó azulejos rotos procedentes de cuartos de baño que recubren las figuras junto con plumas y desechos de fundición. Pero lo que otorga a las esculturas esa característica rigidez es la combinación de armaduras de metal con cientos de harapos prietos que se recubren de cemento. A parte de las esculturas, encontramos palacetes, cascadas, etc.

Siendo la piedra un material resistente y ofrecido en abundancia por la naturaleza, la encontramos en gran cantidad de construcciones.

En España, donde varios autores se han sentido fascinados por la forma caprichosa de una piedra, al igual que el emblemático cartero Cheval, se han llevado a cabo infinidad de construcciones. Algunas de ellas son *La Cova de sa Nacra* de Nicolás Cabrisas Gili (1916) en Menorca, *La Casa de piedra de porcuna* de Antonio Aguilera Rueda (1896-1980) en Jaén o la también llamada *Casa de piedra* de Lino Bueno (1848- 1935) en Alcolea del Pinar (Guadalajara).

Ésta última consiste en una vivienda excavada en una gran roca de arenisca que, atendiendo la petición de Lino Bueno, le cedió el Ayuntamiento de Alcolea del Pinar. Fue una extravagante solución ante las dificultades económicas de obtener una casa. En ella vivió hasta su muerte con su mujer y sus cinco hijos. El resultado no es una mera gruta o cueva habitable. En esta casa hay mucha luz, no hay humedad, ni aislamiento del resto del pueblo. Lino Bueno era un trabajador manual que nunca aprendió a leer ni a escribir, pero que contaba con un sentido



arquitectónico innato que le llevó a distribuir de un modo nada azaroso los 100 metros cuadrados útiles rescatados de la roca y convertidos en su vivienda.

Cuando visitamos la construcción, los familiares que se encargan de mostrarla nos contaron que lo que más le costó construir fue la chimenea, tuvo que picar hacia arriba con los restos de piedra cayendo continuamente sobre él. Como no tenían otro lugar donde vivir, Lino Bueno trabajó todo lo enérgicamente que pudo durante los 20 años que llevó su conclusión. Ello no implica que se hayan pasado por alto los pequeños detalles que la harían acogedora, algunas repisas y mesas son resultado del vaciado de la roca. Como afirma Julián Díaz Sánchez (Díaz, 2006, p. 347) “A diferencia de otros artistas espontáneos, Lino Bueno no lleva a cabo, al menos en primera instancia, una prédica; su casa no es tanto una arquitectura parlante (aunque todas lo sean en última instancia) como una solución arquitectónica alternativa”.



Figs. 36 y 37. Lino Bueno, *Casa de piedra*

### **Construcciones en metal sin soldadura:**

Se encuentran complejas arquitecturas realizadas en metal sin soldadura que, sin embargo, sorprenden por su envergadura y consistencia. Quizás el más impresionante de estos ejemplos sea el de *Las torres de Watts*. El italiano **Simon Rodia** (Italia, 1879-1965) trabajó 33 años en la construcción de lo que él denominó *La nave de Marco Polo*.

A los 15 años emigró a los EEUU donde trabajó en minas de carbón. De carácter rebelde y disconforme con la sociedad fue tachado de anarquista y borracho. Se marchó a vivir a California y compró en la ciudad de Watts un terreno donde comenzó la construcción de sus *Torres de Watts*, que es como popularmente se conoce su obra.

Tienen una estructura tan sólida que resiste los terremotos, está basada en metales y mallas de alambre ajustado con tornillos o unidos con malla metálica y recubiertos de mortero. Alrededor

de la armadura principal construyó estructuras circulares que ascendían en torno a las torres. Para doblar los perfiles de acero contaba con herramientas básicas y las vías del tren, sobre las que hacía palanca.

Cuando el cemento comenzaba a endurecer iba incrustando espejos, azulejos, conchas, vidrios de colores, figurillas, platos y botellas y escalaba con el material necesario a cuestas para seguir construyendo. La torre más alta mide 30 metros de altura.

Entre todos los materiales, tenía preferencia por las botellas verdes de 7-Up y por las azules de leche con magnesio.



Figs. 38 y 39. Simon Rodia, *La nave de Marco Polo* o *Torres de Watts*

Cuando en 1961 le mostraron a Rodia fotos de la Sagrada Familia de Gaudí, simplemente dijo “¿Tuvo ayudante? Yo lo hice solo” Sorprendentemente, cuando terminó su obra se la cedió a un vecino, se marchó y nunca más la volvió a ver.



Fig. 40. Felix Fox Harris, *Bosque de tótems*



Aunque son muchos los artistas marginales que emplean metal, citemos también otros dos ejemplos significativos que más que arquitecturas en sí son maneras de expresarse interviniendo el entorno. Por un lado, el *Bosque de tótems* de **Felix Fox Harris** (Texas, 1905-1980) compuesto por postes de metal bellamente decorados con todo tipo de desperdicios y por otro lado los Molinillos Gigantes de **Vollis Simpson** (Carolina del Norte, 1919) cuya obra hemos tratado en el capítulo Microuniversos.

### Mosaicos



Figs. 41, 42, 43 y 44. Bruno Weber *El parque Weinrebe*, Raymond Isidore, *Casa pique-assiette*, Howard Finster, *El jardín del paraíso*, Raymond Isidore, *Casa pique-assiette*.

Amantes del ornamento, la mayoría de los creadores *outsider* decoran sus obras con mosaicos. Para ello se sirven de platos rotos, trozos de cristal, rocas, conchas, etc. Citaremos sólo algunas de estas creaciones, como la *Casa de la vajilla rota* de **Robert Vasseur** (1908-2002) en Louviers, Francia, la *Casa pique-assiette* de **Raymond Isidore** (1900-1964), también en Francia, en Chartres; el *Parque Weinrebe* de **Bruno Weber** (1931) en Dietikon, Suiza. Por supuesto no habría que olvidar las antes citadas *Torres de Watts* de **Simon Rodia** (1875-1965) en Los Ángeles.



Fig. 45. G. C. Thompson, *Jardín de rocas de Sunnyslope*

Merece la pena hacer hincapié en la técnica *pique-assiette*<sup>3</sup> frecuentemente utilizada. Por ejemplo **Grover Cleveland Thompson** se sirvió de ella para decorar su *Jardín de rocas de Sunnyslope*, en Phoenix, Arizona. Sobre una armadura de metal colocaba cemento y antes de que éste secara, presionaba con objetos diversos (conchas, cristales, porcelana...) creando un dibujo con su huella. Junto a su mujer, compró un pequeño territorio en el desierto de Arizona, aparcó allí su caravana y construyó su casa añadiendo una serie de recintos hechos por él mismo a su caravana. En cuanto tuvo un poco de tiempo empezó a decorar el terreno, lo que se convertiría en una obsesión creativa para él durante el resto de sus días. Sus

<sup>3</sup> robado de platos



vecinos le recuerdan como un hombre extrovertido que incitaba a los niños a visitar su jardín a cambio de colocar en él el objeto que quisieran. En sus esculturas empleaba una técnica curiosa que consistía en utilizar las máscaras infantiles de Halloween como molde y rellenarlas con cemento. Grover Cleveland Thompson murió en 1978.

El brasileño Gabriel Joaquim Dos Santos (Brasil, 1892-1985) tuvo un sueño en el que veía embellecida su casa.



Figs. 46 y 47. Robert Vasseur, *Casa de vajilla rota* y Gabriel Joaquim Dos Santos, *Casa de la Flor* (1923-1985)

Al no tener recursos con que hacer realidad su sueño pero incapaz de renunciar a él, se entregó a la labor de recoger e incorporar elementos de su agrado en su singular *Casa de la flor*, donde el juego con el mosaico es una de las ornamentaciones más utilizadas. Como muchos artistas *outsider*, su obra no concluyó hasta su fallecimiento.

En España encontramos con frecuencia ornamentación a base de *trecandís*, una técnica de mosaico que se empieza a utilizar a partir del Modernismo, impulsado por autores como Gaudí o su discípulo Jujol. Consiste en aprovechar restos de baldosas rotas u otros materiales de fácil fragmentación para decorar superficies. Para nuestros autores, que rara vez siguen un plan preconcebido, es útil para disimular con su resistencia y permeabilidad la pobreza estructural de los edificios.

Otra variante de la técnica del mosaico muy frecuente en las construcciones españolas es el recubrimiento con conchas. Si el *trecandís* fascina por la reverberación (por la incidencia de la luz sobre superficies brillantes policromadas) los materiales marinos nos hacen pensar en una arquitectura sedimentada o fosilizada. Como indica F. J. Pérez Rojas (2006, pp. 308-309) estas obras tienen cierto regusto *kitsch*. Pueden recordarnos a objetos *souvenirs* como las famosas figurillas hechas con conchas y caracolas, pero también pueden ser obras de fuerte intensidad onírica. Es el caso de *Villa Pechina*, obra de **Manuel Palomares Félix en Tavernes** (Valencia).



Figs. 48, 49 y 50. Manuel Palomares Félix en Tavernes, *Villa Pechina* y (dcha.) Acacio Mateo en Lorca (Murcia), vivienda y panteón.

Por otro lado citaremos la emblemática *Casa de las conchas* de **Francisco del Río Cuenca** (Cuenca, 1926) en Montoro. Uno de sus rasgos más característicos es el tantas veces apuntado *horror vacui*, sobre todo en la decoración interior. Los árboles del jardín están también adornados con conchas y otros coloridos detalles.



Figs. 51, 52 y 53. Francisco del Río Cuenca, *Casa de las conchas* y dos imágenes de la casa de Virgilio Teixeira

Un poco más al Este, en Asturias, encontramos otra casa de conchas, ésta construida en Villaviciosa por **Virgilio Teixeira**. Carlos Reyero (2006, p. 335) alude al carácter epidérmico de los recubrimientos con conchas en ejemplos como el de esta vivienda, contraponiéndolo al empleo de materiales menos frágiles. Reyero encuentra en la utilización de conchas “una voluntad de subrayar el carácter de fantasía desbordada, nacida de un deseo por llevar ese material a todos los lugares posibles, con objeto de alcanzar una máxima expresividad basada en el prodigio de lo excesivo”.

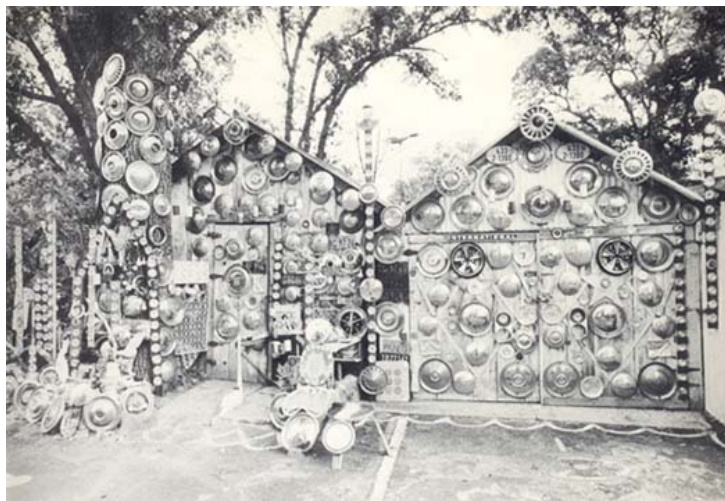


## **Latas y botellas**

Ya hemos citado con anterioridad lo atractivas que resultaban las latas de 7-Up para Simon Rodia, pero no es él el único fascinado por las posibilidades creativas de latas y botellas, la casa de **John Milkovich** (Houston, 1912-1988) está recubierta de latas de cerveza. Su autor aplana el aluminio de estos envases tras cortarles la parte superior e inferior para ensartarlas como guirnaldas. En total, 39000 latas (un paquete de 6 por día) fueron empleadas en la casa durante los 18 años que Milkovich destinó a su transformación. A colación de este ejemplo, aprovechamos para hacer referencia a una característica frecuente en las arquitecturas *outsider* que Juan Antonio Ramírez (2006, p. 28) ha dado en llamar *apoteosis de un material* para explicar el empleo en exclusividad de un material con la inquietud de hacer un alarde técnico o artesanal, como si los autores pretendieran decir: “esta maravilla es toda de piedra” (lo vemos en las casa de Porcuna o Alcolea del Pinar), o “la he recubierto enteramente de conchas” (casas de Tavernes o Montoso) o como en el ejemplo antes citado “para recubrir esta casa tuve que beberme 39000 latas de cerveza”. Es como si se quisiera explotar al máximo las posibilidades de un recurso, haciendo que estos pasen de lo habitual y cotidiano a lo fantástico a base de “lo excesivo”.

También en EEUU, en California, **Emanuel Damonte** (Litto) (1892-1985) se sirve de tapacubos, latas y otros materiales para recubrir la totalidad del espacio circundante de su propiedad *El rancho tapacubos*: edificios, vallas, árboles e incluso el interior de su vivienda.

Igualmente, *El pueblo de botellas* es la obra de la ávida coleccionista de todo tipo de objetos **Tressa Prisbey** (1896-1988), también conocida como *Grandma Prisbey* una vez más en California, donde proliferan este tipo de creaciones (o al menos, su registro). Cuando Prisbey ya no podía acumular más objetos en su morada, empezó a construir casas de botellas para almacenarlos. Durante 20 años trabajó sola con el vertedero local como fuente de materiales. Los únicos materiales que compró fueron cemento, arena, papel de pared y vigas de madera.



Figs. 54 y 55. John Milkovich, *La casa de latas de cerveza* y Litto, *El rancho tapacubos*.





Figs. 56 y 57. Tressa Prisbey, *Pueblo de botellas* y Armand Schulthess, *El jardín enciclopédico* (reprod. 1974)

Particularmente bello resulta *El jardín enciclopédico* en Isorno Valley, Suiza, de **Armand Schulthess** (1901-1972). Ahora completamente destruido, *El jardín enciclopédico* consistía en un área de 18.000 metros cuadrados en los que se dispuso una cadena de caminos, puentes, senderos, escaleras y puntos de vista panorámicos. Por todo el recorrido se desarrollaba una red de alambres de la que pendían cientos de placas hechas a mano con inscripciones. Ubicadas principalmente en los árboles, dichas placas provenían de viejas latas arrugadas sobre las que pintaba con óleo para después escribir textos en cinco idiomas mostrando su conocimiento enciclopédico en temas como Geología, Astrología, Matemáticas o Psicología.

Este laberinto de itinerarios marcaba unas rutas precisas cuya función era guiar al epatado espectador por la maraña de conocimientos del autor. En su casa, Schulthess tenía una biblioteca de setenta volúmenes que había escrito él mismo entre 1930 y 1940, y que no mostró a nadie. Se piensa que Schulthess falleció de hipotermia. Las autoridades de Tessin y sus herederos decidieron destruir su obra por lo que muy pocas placas sobreviven.

### Señalética y matrículas de vehículos

El uso de tipografía como elemento decorativo es muy frecuente en EEUU. *El profeta Royal Robertson* (Louisiana) realizado por **Royal Robertson** (1930-1997), *El jardín del milagro* (Alabama) de **W.C. Rice** (1930-2004) o *La casa de la cruz* de **Mitchell** (de quien no conocemos más datos que su nombre) son algunos ejemplos. Dentro del uso plástico de la tipografía encontramos una tendencia recurrente a incorporar señalética y matrículas de vehículos en obras como *La casa de M.S. G.* (1898-1980) cuya identidad se oculta bajo las siglas **M.S. G.** ya que siempre temió ser apartado de su obra y lugar de residencia en Nestles-La-Gilberde (Francia) por no haber conseguido un permiso de construcción.

Asimismo, emplean este recurso Litto (de cuyo *Rancho tapacubos* ya hemos hablado en el apartado latas y botellas) y **Victoria Herberta**, cuya casa de Texas ha sido transformada en *Pigdom*, un homenaje a su mejor amigo, el cerdo Jerome.



Figs. 58 y 59. W.C. Rice, *El jardín del milagro* y M.S.G., *La casa de M.S.G.*



Figs. 60 y 61 W.C. Rice *El jardín del milagro* y Royal Robertson, *El profeta Royal Robertson*

## Ruedas

Quizás sea la condición circular de este elemento lo que lo hace tan atractivo para este tipo de construcciones. En cualquier caso, lo cierto es que podemos identificar todo tipo de ruedas en gran parte de las obras. No es extraño que aparezcan en *El jardín del paraíso* (Georgia) dado que su autor, el cura baptista **Howard Finster** (EEUU, 1915) reparaba bicicletas en su tiempo libre. Sin embargo también aparecen en obras como la de **Chomo** (Francia, 1907-1999) cuyo *Pueblo del arte del Preludio* en Achères-La-Forêt, Francia está concebido atendiendo al rol que su autor dice desempeñar como médium espiritual de una civilización perdida.

Quizás la obra que más ruedas incorpore de todas las aquí registradas sea *El gran muro de basura* en Carolina del Sur. Apenas sabemos que su autor, **Hardy Hodges** falleció en 1980 dejando un impactante conjunto de construcciones que intervienen el paisaje con un gran



sentido de la composición. Los elementos utilizados provienen de vertederos y son, en su mayoría, ruedas de todo tipo, a menudo bicicletas y triciclos enteros.



Fig. 62. Howard Finster, *Jardín del paraíso*



Fig. 63. Chomo, *Pueblo del arte del Preludio*



Fig. 64. Chomo, *Pueblo del arte del Preludio*



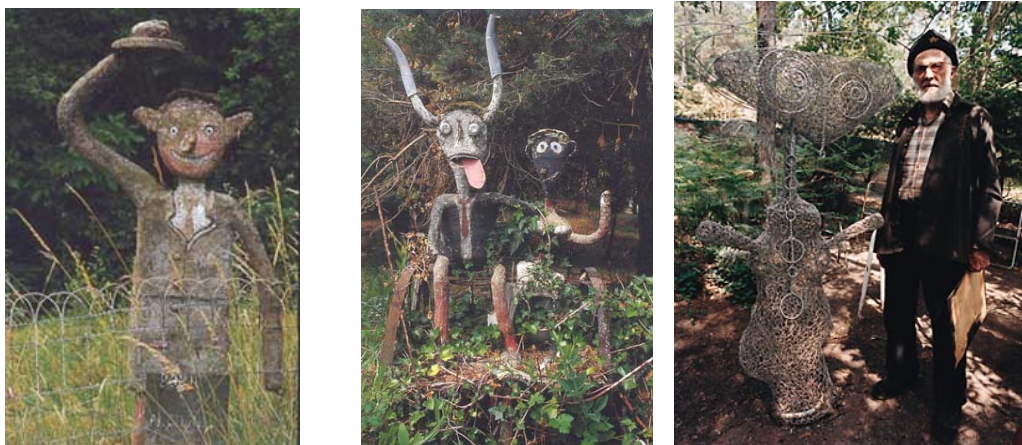
Fig. 65. Hardy Hodges, *El gran muro de basura*

Por último, citemos otro modo de utilizar las ruedas de bicicleta: **William Lemming** se sirvió de ellas como plantilla en su *Entorno de dianas* (Georgia). Pudimos ver su obra en el apartado dedicado a la repetición.

### Alambre

De alambre, cemento y periódicos están contruidos los simpáticos habitantes de *El jardín humorístico*, de **Fernand Chatelain** (1899-1988) en Fye, Francia, que después de varios años en ruinas tras el fallecimiento de su creador, está siendo restaurado. También encontramos alambre mezclado con cemento en *El jardín del Edén* de **Samuel Perry Dinsmoor** (1843-1905) en Kansas, en las antes citadas creaciones de Chomo, de Ferdinand Cheval, de Simon Rodia, Pierre Avezard, Armand Schultness, y un largo etcétera.



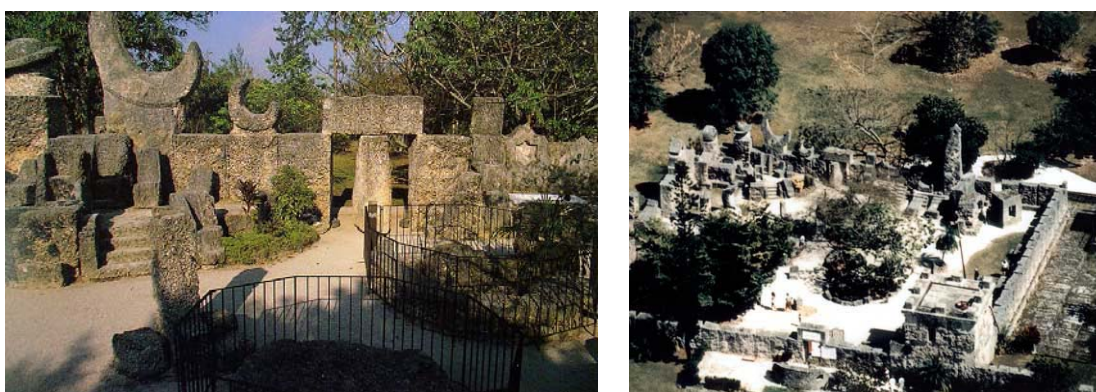


Figs. 66, 67 y 68. Fernand Chatelain, *El jardín humorístico* (izda. y cent.) y Chomo, *Pueblo del arte del Preludio*

### Partiendo de elementos naturales

Tenemos un maravilloso ejemplo de este tipo de construcciones en el misterioso *Castillo de coral* de **Edward Leedskalnín** (1887-1951) en Florida. Leedskalnín trabajó siempre después del ocaso para que nadie pudiera descubrir el secreto que explicaría cómo pudo un hombre menudo y enfermizo, sin ayuda de aparatos de construcción, construir un castillo con piedras de coral de más de 30 toneladas. Dejó como única pista esta misteriosa frase: “El secreto del universo es 7129/6105195”

Leedskalnín afirmaba haber descubierto el método con el que los egipcios habían construido las pirámides. Se dice que trabajó durante 30 años para reconquistar el amor de su vida, Agness Scuffs, y que intentó probar su inteligencia superior construyendo este castillo aunque ella nunca volvió. Como dice Gabriel García Márquez (2007, p.66) “la fuerza invencible que ha impulsado al mundo no son los amores felices sino los contrariados”.



Figs. 69 y 70. Edward Leedskalnín, *Castillo de coral*

Otro ejemplo, éste trabajado íntegramente sobre el propio elemento natural es *Las rocas esculpidas* de **Adolph-Julien Fouré** (1839-1910) en Rothéneuf, Francia. Fouré,

repentinamente aquejado de una enfermedad que le dejó medio paralizado, sordo y mudo, se vio obligado a dejar de ejercer como cura y convertirse en ermitaño. Él y un hombre que fue su ayudante se dedicaron a tallar las piedras de granito de la región representando las infames fechorías que una familia de piratas, Les Rothéneufs, perpetró en el área en el siglo XVI. Para representar los cuerpos retorcidos y las muecas de los rostros, aprovecharon las formas que les sugerían las rocas.

En África, **Nukain Mabusa** (Sudáfrica, 1910-1981) empezó a decorar con puntos y motivos geométricos las piedras y cantos rodados de Revolver Creek. Comenzó de manera espontánea, animado por el resultado de pintar las dos chocitas que se había construido para vivir. A continuación, extendió la creación por su entorno inmediato en el triángulo que él llamaba su jardín, para terminar interviniendo la totalidad del paisaje de la colina. También él, al igual que Ferdinand Cheval, deseó ser enterrado allí. No le fue posible por motivos legales. Se suicidó a los 71 años.



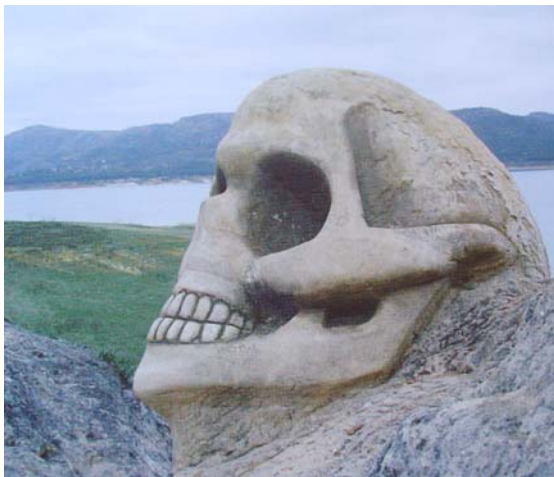
Fig. 71. Nukain Mabusa, *Revolver Creek*



Figs. 72 y 73. *Las rocas esculpidas* con su autor Adolph-Julien Fouré



Terminaremos este apartado reseñando un ejemplo español de trabajo sobre la superficie natural. Se trata de *Las Caras de Buendía* de Jorge Juan Maldonado y Eulogio Reguillo Estremera en Cuenca. Los autores se dedican a tallar relieves de rostros principalmente en las rocas de arenisca próximas al pantano de Buendía. Consideran este lugar en el que realizan sus esculturas cargado de un magnetismo especial. No sólo ellos, lo cierto es que esta especie de península rodeada por las aguas del pantano está plagada de restos arqueológicos de distintas épocas. Lo que comenzó como el desarrollo casi impulsivo de una afición, ha terminado siendo una expresión artística acorde con los tiempos, pues cada obra ha sido con posterioridad registrada en la Sociedad General de Autores. Incluso, se sirven de Internet para obtener muchos de sus modelos de representación.



Figs. 74, 75, 76 y 77. Jorge Juan Maldonado y Eulogio Reguillo Estremera, *Las Caras de Buendía*



### 3. EL RECICLAJE EN EL DIBUJO, LA PINTURA Y LA ESCULTURA *OUTSIDER*

El reciclaje es una característica intrínseca del arte *outsider* en todas sus formas. Parece arriesgado hacer una afirmación tan contundente, pues en este trabajo estamos analizando procesos creativos de personas con psicologías dispares, algunos son enfermos mentales, otros disminuidos psíquicos, otros sencillamente *naif* en lo que a las artes se refiere. De ello se deduce que no debería haber demasiadas coincidencias entre ellos y, sin embargo las hay, acaso la que más rigurosamente se presenta es el trabajo con materiales “no tradicionales” y reciclados.

Detrás de ello se esconde en primer lugar, un motivo económico. Hasta hace no mucho, los centros psiquiátricos donde trabajan muchos de los artistas estudiados no destinaban una partida a la adquisición de material para que sus internos se expresaran plásticamente. Así, a los primeros creadores registrados en la “historia” del *Art Brut* se les presenta la *necesidad* antes que la *oportunidad* de crear. Son personas que trabajan a menudo en la clandestinidad, y se sirven de lo que tienen a mano: miga de pan, hilos de sus propias sábanas, periódicos y fragmentos de papel que aprovechan por las dos caras.

En los casos no psiquiátricos también suele haber una situación económica poco holgada. Eso sumado a la gran productividad frecuente en estos procesos hace difícil que el autor se plantee de forma natural trabajar con materiales nuevos.

Sin embargo, hay algo más que motivos económicos tras la inclinación al reciclaje en el arte *outsider*. La necesidad de *dar forma* se impone de tal manera que apenas deja reflexionar y “agarra lo primero que pilla”. Escudero Valverde (1975, p.46) expone, en relación a la dedicación del enfermo mental a la creación pictórica que “cierta intensidad le impele a no reparar en el material o lugar donde desarrolla su afán creador”. Por otro lado, por la ausencia de una formación artística, el individuo se siente más seguro trabajando con materiales sin pretensiones frente al material nuevo, que lleva implícita una intencionalidad consciente.

Como se observa en el documental de Agnès Varda *Los Espigadores y La Espigadora* las personas que trabajan a partir de materiales de desecho se sienten como pequeños Demiurgos. No es lo mismo adquirir algo y transformarlo que partir de algo que no tiene valor, de la nada. Se experimenta entonces la sensación de haber aportado algo al mundo. Por un lado le hemos liberado de un estorbo y por otro le hemos hecho un regalo.

### **Materiales del confinamiento**

Los primeros trabajos de **Adolf Wölfli** (más datos sobre biografía y obra en capítulo 6, Microuniversos) fueron creados sobre papel de periódico que le facilitaba el personal del Psiquiátrico Waldau, principalmente para tenerle distraído, porque habían observado que cuando dibujaba se mostraba menos agresivo. Para sacarles el máximo rendimiento, Wölfli los aprovechaba por las dos caras.

Esta precaria situación se vio mejorada a la llegada del psiquiatra Walter Morgenthaler, que incentivó su trabajo y le proporcionó cuadernos, hojas grandes y colores. En sus últimos años su trabajo era tan valorado que terminó decorando dos grandes armarios de madera y dos vitrinas del Museo que le fue dedicado en Waldau.

Hermosa y desesperada es la historia que encontramos detrás del vestido de novia de **Marguerite Sirvins** (Lozère, 1890-1957), que cosió con los hilos que arrancaba de sus propias sábanas. Como vimos en el capítulo anterior, muchas mujeres en psiquiátricos se han visto obligadas a trabajar con restos textiles para dar forma a su necesidad de expresión,

A falta de grandes soportes en los que desarrollar su creatividad, ha sucedido en varias ocasiones que personas confinadas recurran a yuxtaponer fragmentos pequeños de diversas procedencias, lo que crea resultados de gran expresividad. Esta extraña pieza que forma parte de la Colección Prinzhorn fue creada en 1890 por una mujer de la que sólo conocemos las dos primeras letras de su apellido: **St**, así como su diagnóstico: esquizofrenia. De grandes dimensiones (más de dos metros de alto), está construida a base de pedazos de papel pegados entre sí y decorados con motivos ornamentales y algún detalle figurativo.



Fig. 78. Srta. St, Sin título, (1890)

Este tipo de soporte es muy frecuente entre las creaciones de los enfermos mentales antes de la aparición de las terapias artísticas. **Martín Ramírez** (Jalisco, 1895- 1963) también trabajaba de esta manera.

Produjo sus más de 300 obras durante los 33 años que estuvo internado bajo diagnóstico de esquizofrenia. Había trabajado la mayor parte de su vida como ferroviario, y este hecho se aprecia en su imaginería, así como sus raíces mexicanas. Su universo está poblado por vaqueros, trenes, iglesias de la región de Jalisco y, ante todo, por unas líneas concéntricas y ondulantes que confieren al conjunto inquietud y movimiento.

Ramírez no siempre presenta el característico *horror vacui* tan común en los esquizofrénicos y en la expresión popular en general. Su manera de trabajar con el espacio en blanco combinada con su motivo recurrente: las líneas consecutivas, crea espacios vertiginosos de gran interés visual.



Figs. 79 y 80. Martín Ramírez, *Sin título* (hacia 1950) y Aloïse Corbaz, *Luxemburgo* (entre 1952 y 1954)

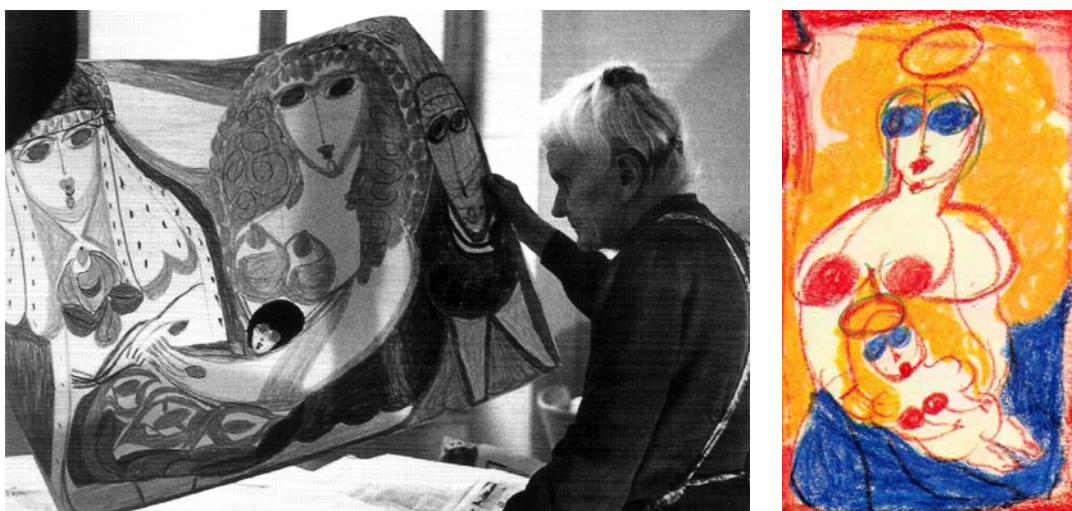
También Aloïse Corbaz y Henry Müller trabajaron sobre láminas creadas a partir de fragmentos de papeles dispares, cosidos o enganchados entre sí. Ellos también sentían la necesidad ineludible de expresarse y padecían la falta de recursos, pero no podemos



olvidar que la inclinación por materiales de desechos también se da en artistas ajenos a los centros psiquiátricos como Van Genk y Henk Veenvliet. A fin de distinguir lo que es *necesidad* de lo que es *elección*, Colin Rhodes (2002, p. 157) nos llama la atención sobre el hecho de que Madge Gill dibujara sus grandes piezas en papel continuo, del que no revelaba más que la parte sobre la que estaba trabajando. Lo mismo se aplica a Martín Ramírez. Una explicación para esta ausencia de necesidad por ver la obra en conjunto, es que los procesos creativos *outsider* son chamánicos en el sentido de que se trabaja *de las partes hacia el todo*. Madge Gill no quería interrumpir su flujo creativo con ningún tipo de visión totalizadora.

Innumerables artistas *outsider* se expresan sobre o añadiendo papel de periódico. Desde Adolf Wölflí hasta Adam Nidgrozski, Charles Dellschau o Aloïse Corbaz.

Esta última, nos ayuda a introducir otra característica del arte *outsider* relacionada con las restricciones de materiales, las obras pintadas por las dos caras del papel.



Figs. 81 y 82. Aloïse Corbaz y detalle de una de sus obras

**Aloïse Corbaz** (Lausana 1886-1964) es una de las autoras del *Art Brut* que más interés suscita. Hija de un empleado de correos, alcohólico y violento, pierde a su madre siendo aún muy pequeña. Empezará a trabajar nada más terminar su *baccalaureat*<sup>4</sup> desempeñando diferentes oficios tanto en Suiza como en Alemania. Entre ellos destacan costurera, cantante, niñera e institutriz, aunque su verdadera vocación fue ser cantante de ópera.

Más tarde, encontró trabajo de gobernanta en Potsdam, en la corte de Guillermo II, donde se enamoró perdidamente del *Kaiser*, con quien vivió una pasión arrebatada e imaginaria.

<sup>4</sup> Equivalente de la Selectividad en Francia.

La declaración de guerra la obligó a volver a Suiza donde manifestó sentimientos religiosos tan exaltados que fue ingresada en el hospital psiquiátrico de Cery-sur-Lausanne, y posteriormente, en el Hospital de La Rosière, en Gimel-sur-Morges.

Hasta 1936 su trabajo artístico fue llevado a cabo en secreto. Se valía de grafito y tinta y a veces, utilizaba pasta de dientes o jugo de pétalos y hojas aplastadas. Su material de soporte preferido era el papel de embalar que cosía con hilo para conseguir grandes formatos. En ocasiones, también se servía de sobres, papel de periódico, fragmentos de cartón o el reverso de calendarios. A partir de 1941 le proporcionaron colores y papel nuevo para sus composiciones.

La estudiante de medicina Jacquelin Forel, impresionada por su obra, se dedicó a difundirla y organizó su primera exposición al año siguiente en la galería Drouin, donde sería descubierta por Jean Dubuffet.

Su escenario es un teatro metafísico, el Teatro del Universo. Aloïse creó en su obra una cosmogonía personal llena de figuras principescas y heroínas históricas. Sus motivos favoritos: flores, góndolas, reyes, reinas, príncipes encantados, princesas voluptuosas, papas... A menudo recrea historias de amor de personajes ilustres como Mary Stuart, Cleopatra, Napoleón o María Antonieta. El tema de los dos amantes, el teatro y la ópera, predominan en su obra. Sus grandes figuras de vivos colores, primero pintadas y a las que luego irá añadiendo collage y papeles cosidos, se caracterizan por sus mandorlas azules en lugar de ojos.

Será reconocida en vida. En 1963 es la invitada de honor en la muestra *Escultoras y pintoras suizas*. Muere al año siguiente, 1964, en La Rosière, tras pasar cincuenta y cinco años encerrada en centros psiquiátricos.



Fig. 83. Karl Genzel, *Cabeza*. (Entre 1912 y 1923). Realizada en miga de pan.



Fig. 84. Karl Genzel, *Cefalópodos* (1922).

En la colección Prinzhorn tan sólo hay un escultor, **Karl Genzel** (Alemania, 1871-1925), lo que no es de extrañar si tenemos en cuenta lo difícil que sería en aquella época conseguir materiales para trabajar volúmenes. No obstante, la necesidad de expresión siempre encuentra alternativas, por ello, tanto en las prisiones como en los psiquiátricos era frecuente el modelaje con miga de pan mascada. Las primeras creaciones de Karl Genzel (apodado Brendel) están realizadas con este material, como las de **Giovanni Giavarini** (no se ha encontrado información biográfica del autor), que realizó un conjunto de figurillas titulado *Estación Mundial, Tribuna y Cabeza con perilla*, que pueden verse en la Colección de *Art Brut* de Lausana.

Karl Genzel empezó a realizar esculturas en 1912, en el psiquiátrico donde llevaba hospitalizado desde 1907. Fue internado debido a alucinaciones auditivas y visuales y se le diagnosticó esquizofrenia. No era la primera vez que se veía institucionalizado, anteriormente tuvo problemas con la justicia (había sido sentenciado en doce ocasiones por crímenes de todo tipo) y pasó un período en la cárcel, donde el doctor de la prisión observó que sufría delirios de grandeza y anomalías psicósomáticas.

Le faltaba la pierna izquierda, que tuvieron que amputarle tras un accidente hacia el año 1900. Curiosamente, en sus figuras destaca la “omisión” de partes del cuerpo, y el interés que cobra sin embargo la cabeza y el pene. Éste está presente incluso en piezas que se suponen (por indicación del autor) femeninas (Rhodes, 2002, p. 69).



Fig. 85. Karl Genzel, *Gebränden Christus*. Realizado en madera. (s.f.)



Fig. 86. Giovanni Giavarini, *Estación mundial* (detalle). Entre 1928 y 1934.





Fig. 87. Anónimo, *estatuilla*, (s. f., paciente ingresado en 1930)

Brendel alude a su serie de esculturas llamada *Cefalópodos* como representaciones de Cristo y explica “Uno ve sólo la cabeza porque el cuerpo ha sido clavado en la cruz” (Ibid.). La figura central es al tiempo Jesús y *Jesin*, su equivalente femenino. Las otras dos figuras, a pesar de tener pene, son también mujeres. Colin Rhodes afirma que esta feminización de Cristo refleja su miedo a las mujeres dominantes.

Por desgracia, ninguna de sus realizaciones en miga de pan se conserva. Luego empezaría a trabajar la madera que le proporciona un médico del psiquiátrico, a quien habían llamado la atención sus esculturas anteriores. Su vínculo con el material era tan fuerte que el mismo Brendel explica así su proceso creativo: “Cuando tengo un trozo de madera ante mí, hay como una hipnosis en él, y si la sigo, algo acaba surgiendo, si no, se desarrolla una lucha”.

En España nos ha quedado el testimonio de un paciente psiquiátrico que trabajó la madera de boj tallándola con un cristal. El autor es un paciente del Hospital de Conxo de 46 años, original de un pequeño pueblo de León, de Cacabelos. Ciertas reminiscencias mesopotámicas en sus tallas asombraron al médico José Pérez López-Villamil que se pregunta por el origen de dichas imágenes teniendo en cuenta que su autor era prácticamente analfabeto. También observa que el paciente durante su internamiento camina muy pendiente del suelo atento a los posibles fragmentos de vidrio que pueda encontrar. Al parecer, su necesidad de expresarse era tan grande que pintaba en las paredes con sus excrementos.



Fig. 88. Anónimo, *pipa*, (s. f., paciente ingresado en 1930)

López-Villamil encuentra en sus representaciones alusiones a las religiones persa, cristiana y egipcia, en consecuencia, escribe una carta a Sigmund Freud que le remite, diplomáticamente a C. G. Jung, aludiendo que a él no le interesa ahondar en lo que parece apoyar la teoría del inconsciente colectivo.

Freud llega incluso a sugerir al psiquiatra que indague en el pasado del paciente en busca de las posibles fuentes que han podido inspirar sus figuras. Años más tarde, López-Villamil descubriría que el autor estuvo en contacto con el arte románico y esto podía explicar el aura religiosa y esquemática de sus tallas.

Hasta aquí hemos hablado de materiales “accesibles” para los internos de un centro psiquiátrico. No obstante, tenemos que hacer referencia al más elemental de todos ellos: el muro. La necesidad de expresión en una situación de confinamiento, suele comenzar por las propias paredes que encierran. Ante la falta de pintura, se sabe que muchos prisioneros se han servido de betún o, como en el caso arriba citado, incluso de sus excrementos.



Figs. 89, 90 y 91. Anónimo, celda o barracón militar.

Las imágenes de las figuras 89, 90 y 91 nos muestran el interior de una celda que ha sido forrada desde las paredes hasta los techos con dibujos de lo que parecen ser perfiles de gendarmes. Por desgracia, Internet al tiempo que nos revela secretos, puede dejarnos con la miel en los labios y no hemos encontrado ningún otro dato asociado a estas imágenes. A pesar de todo, por su fuerza y belleza, nos permitimos incluirlas en este recopilatorio.

Unos muros célebres son los de la *Casa de los artistas*<sup>5</sup> de la clínica Gugging. Este pabellón con talleres es un legado de Leo Navratil, psiquiatra y estudioso del arte de los enfermos mentales que había trabajado en la Clínica Gugging, cerca de Viena, desde 1946. En reconocimiento a su trabajo, la clínica habilitó para él uno de los edificios situados en los alrededores del hospital a fin de convertirlo en residencia y taller de los enfermos que demostraran aptitudes creativas.

---

<sup>5</sup> *Haus der Künstler*

En las antípodas de la falta de recursos de los artistas de otros hospitales psiquiátricos, los pacientes de la *Haus der Künstler* cuentan con materiales y libertad para dar rienda suelta a su flujo creativo. Aquí han florecido algunas de las grandes figuras del arte *outsider* como Johann Hauser, Oswald Tschirtner o August Walla.

**August Walla** (Austria, 1936) había sentido una fuerte pulsión creativa durante toda su vida. La casa de Viena en la que vivía con su madre antes de que ambos fueran internados en el Centro, estaba llena de dibujos, pinturas y fotografías. Su jardín también estaba poblado de extrañas esculturas y tótems que creaba a partir de material de desecho.

En la *Casa de los artistas* encontró el entorno ideal para expresar sus inquietudes, en particular su atracción por las palabras, que salpican todo su entorno. Utiliza como soporte cualquier superficie que encuentra a su paso: lienzo, papel, paredes, puertas, árboles, armarios, dentro o fuera de la casa. Ya vimos con más detenimiento sus creaciones en el Capítulo 3 dedicado a la escritura plástica.

#### 4. EL RECICLAJE EN EL CINE, *LOS ESPIGADORES Y LA ESPIGADORA* DE AGNÈS VARDA, ALGUNOS PERSONAJES



Fig. 92. Agnès Varda

Al comienzo de una película, siempre hay una emoción. Esta vez, la de ver a tanta gente agacharse a recoger los restos después del mercado o lo desechado en los contenedores de las grandes superficies. (Agnès Varda, *Los espigadores y la espigadora*)

El documental *Los espigadores y la espigadora* se estrenó en el año 2000. Su autora, la cineasta belga Agnès Varda de 72 años de edad, no se esperaba la calurosa acogida que recibiría su largometraje realizado con una modesta cámara digital. Tanto es así que en 2002, estrena una segunda parte titulada *Dos años después* que aborda la evolución de los personajes tras la película (que cambia considerablemente la vida de algunos de ellos) y presenta las reacciones de personas que se han sentido identificadas con la temática.

Los pintorescos personajes que pueblan estos dos documentales tienen en común una cosa: el concepto de *espigar* como el hecho de agacharse para recoger lo que nadie quiere a fin de darle una utilidad, unas veces alimenticia, otras estética o filosófica...



Muchos de los personajes que pueblan esta galería realizan alguna actividad creativa. De hecho, uno de los entrevistados es Bodan Litnansky, cuyo *Jardín de Conchas*, construido con basura de todo tipo y cemento, ha sido citado en este capítulo y podemos ver sus construcciones en la mayoría de libros de arte *outsider*.

El concepto de acumulación de objetos también está muy presente en la película. Tanto Litnansky, como V.R., como Macha Makeïef e incluso la propia directora, mantienen una relación muy íntima con los objetos que se encuentran, los conservan y se deleitan en su conservación.

Con la ambición de acercarnos a la sensación que el reciclaje creativo produce en los individuos, hemos recogido aquí algunos testimonios extraídos de personajes de ambos documentales de Agnès Varda.



Fig. 93. VR 99

### VR 99, pintor y trapero

Por las noches recorre el barrio en bicicleta recogiendo objetos que almacena en su “pequeña caverna”. Habla de los desperdicios como de regalos en la calle, como si fuera Navidad, dice él. Observamos en su forma de hablar la personificación de los objetos y la identificación romántica con ellos. “El encuentro se hace en la calle. Es el objeto el que me llama porque su lugar está en mi taller” “Se trata de objetos que han tenido una existencia y después ya no se les ha querido, pero aún están vivos, basta darles una segunda oportunidad”.

Resulta interesante una conversación entre VR 99 y Agnès Varda en la cual él habla de su taller, de su pequeña caverna abarrotada de objetos afirmando que se trata de una acumulación necesaria. ¿Todo esto protege? Pregunta Varda ¿de qué? Increpa él, sorprendido. De la nada, porque está todo lleno, sugiere Agnès Varda.



Fig. 94. François, el hombre de las botas

### *François, El Hombre de las Botas*

“Yo vivo al 100% del reciclaje... Mi alimento viene íntegramente de la papelera desde hace 10 años. Nunca me he puesto enfermo”.

François es un hombre de aspecto seguro y altivo que se vanagloria de conseguir vivir a base de desperdicios. Frente al azoramiento que experimentan otras personas al confesar que se sustentan de esa manera, François lo presenta como un modo de vida elegido, una filosofía de vida “limpia” que desafía a la sociedad de consumo.



Fig. 95. Jean Laplanche

### *Jean Laplanche, filósofo del psicoanálisis*

Laplanche realiza un interesante paralelismo entre la labor del espigador y la del psicoanalista. Así, afirma que el trabajo del psicoanálisis consiste en tomar lo que cae del discurso, aquello que se desprende y que a nadie ha interesado. Lo recogido cobra entonces un valor especial para el psicoanalista, es precisamente la parte útil del relato. El psicoanalista además, se encuentra en una especie de estado desfavorecido. Puede decirse que no sabe por adelantado lo que va a recoger. Ésa es su pobreza, concluye Laplanche.



Fig. 96. Macha Makeïef

### **Macha Makeïef, coleccionista sentimental**

Macha Makeïef es un personaje de la cultura francesa que colecciona delicados objetos abandonados como flores de miga de pan, posavasos de abalorios o mariposas de porcelana y los integra en su vivienda. De apariencia frágil y reservada, Makeïef habla del reciclaje como “una manera bastante púdica de conocer gente” “tengo la impresión de que los objetos nos contienen” y de nuevo la idea de Destino “es como si los objetos que encuentro me hubieran hecho una señal”.



Fig. 97. Michel Jeannés

### **Michel Jeannés, Monsieur Bouton**

Jeannés también forma parte de la cultura francesa, es un artista reconocido. Michel Jeannés es un *espigador* de botones, que son la materia prima de su obra. Los botones son un elemento plástico de gran sencillez “no hay nada más tonto que un botón: un círculo con otros dos pequeños círculos en el centro”. Pero la raíz de su elección es sobre todo lúdica: Recojo botones porque dibujan mi itinerario. El primero lo encontré en Buenos Aires, el segundo en Phnom Pehn. El tercero aquí en Villefranche, calle de la Prefectura.





Fig. 98. Louis Pons

### *Louis Pons, artista pintor*

Encontramos una vez más en este artista, que realiza composiciones pictóricas sobre la base de elementos reciclados, un acercamiento refinado hacia los objetos encontrados. En su discurso destaca las cualidades plásticas de las formas, así, hablando de los trastos que acumula en su taller: “para la gente es un montón de cochinas, para mí un montón de posibilidades”. “Son pequeños trazos que recojo de la naturaleza y se convierten en mis cuadros (...) aquí hay varios limpiaparabrisas (señala una zona de una obra). Pero para mí son trazos, afirmaciones horizontales, nada más”. A pesar de todo, no puede evitar transmitir cierto orgullo al identificar los objetos que se esconden detrás de esos elementos de composición.



Fig. 99. Bodan Litnansky

### *Bodan Litnansky, inmigrante cantero retirado*

Soñó que su casa estaba recubierta de bellos objetos y se imaginó construyendo enormes columnas de juguetes. A partir de entonces, acudía diariamente a vertederos, incluso a 30 kms. de distancia para recoger su materia prima: porcelana rota, botellas, conchas, trozos de plástico,

metal...y muñecos. “Me gustan los muñecos”. Es mi sistema. “Los muñecos son alguien”. Para pagar el cemento, Litnansky acumula planchas de metal para vender. Cuando adquieren una cierta altura, sabe que es exactamente una tonelada. Su mujer se muestra escéptica cuando le dicen que su marido es un artista “Es un aficionado. No podemos impedírselo, así que le dejamos hacer”.

En las dos películas de Agnès Varda, además de estas personas aparecen otras muchas que recogen los restos de las cosechas por necesidad o por placer, vagabundos que se alimentan de basura, personas que reciclan por convicción ética ... El mérito del documental es reunir un variopinto mosaico de personajes de contextos dispares e insospechados en torno a un mismo concepto.

Tras este pequeño rodeo por el reciclaje y la acumulación en un ejemplo cinematográfico, nos adentraremos en la peculiar réplica del mundo construida por Arthur Bispo Do Rosário a partir de lo que encontraba en su entorno.

## 5. ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO, INVENTARIO DEL MUNDO

Arthur Bispo do Rosário fue negro, pobre, marinero, boxeador y artista por cuenta de Dios.

Vivió en el manicomio de Río de Janeiro.

Allí, los siete ángeles azules le transmitieron la orden divina: Dios le mandó hacer un inventario general del mundo.

El inventario del mundo, inconcluso, estaba hecho de chatarras,

vidrios rotos,

escobas calvas,

zapatillas caminadas,

botellas bebidas,

sábanas dormidas,

ruedas viajadas,

velas navegadas,

banderas vencidas,

cartas leídas,

palabras olvidadas y

aguas llovidas.

Arthur había trabajado con basura. Porque toda basura era vida vivida, y de la basura venía todo lo que en el mundo era o había sido. Nada de lo intacto merecía figurar. Lo intacto había muerto sin nacer.

*Inventario general del mundo.* Eduardo Galeano (2008, p. 338)

**Arthur Bispo do Rosário** (Japaratuba, Brasil, 1911-1989) procede de uno de los lugares más pobres de Brasil, el territorio de Sergipe, al nordeste del país.

Durante su juventud trabajó en muy diversos oficios, entre los que destacan carabinero de la marina de guerra y pugilista, llegando incluso a campeón latinoamericano de peso ligero.

También fue empleado doméstico, guardia de seguridad y empleado de una compañía eléctrica. La mayoría de las veces cambiaba su trabajo por cama y comida. Así transcurría su vida, vagando de un trabajo a otro, cuando la noche del 22 de diciembre de 1938 se vio asaltado por una visión. Se le apareció Cristo acompañado de siete ángeles azules. Esta alucinación le marcó profundamente y pasó dos días deambulando por Río de Janeiro hasta ir a parar a un monasterio donde se presentó como enviado del Señor.

Los monjes lo condujeron al Hospital Nacional dos Alienados de Praia Vermelha y poco después, en 1939, se le repitió la visión. Esta vez el impacto fue aún mayor pues los ángeles le encomendaron una misión: realizar un inventario del mundo para el día del Juicio Final.

Esta vez es internado en la Colonia Juliano Moreira, donde le diagnostican esquizofrenia paranoide. Allí comienza su labor creativa, siempre destinada a cumplir su misión. Para ello se sirve de los materiales pobres que recoge aquí y allá (trozos de madera, cartón, juguetes, utensilios de cocina, peines, ropa vieja, zapatos, botellas, telas... Las rústicas sábanas del hospital le sirven de lienzo, los hilos arrancados de su uniforme se le presentan con cualidades místicas, son azules, como el aura de sus ángeles. Y una vieja cama con mosquitera se convierte en el lecho de Romeo y Julieta... un inventario caprichoso (como todos los inventarios) destinado a recordar a Dios lo que no puede olvidar.



Fig. 100. Bispo do Rosário con *Manto de Apresentação*



Fig. 101. Bispo do Rosário, *Cama de Romeo y Julieta*, (s.f.)

El traslado del Hospital Nacional dos Alienados de Praia Vermelha a la Colonia Juliano Moreira supuso un cambio definitivo en la vida de Bispo. No es que éste fuera un paraíso. Como en otros psiquiátricos, también aquí reinaba la violencia. El abuso de poder, la corrupción, las agresiones y violaciones eran moneda de cambio entre los internos, por no hablar de las torturas cotidianas suministradas como “tratamiento” por los médicos del centro. Pero a pesar de todo, la colonia era un lugar singular, una vasta extensión verde que contaba



con algunas rarezas arquitectónicas, como la extraña Iglesia de Nossa Senhora dos Rémedios, donde oraban los enfermos al tiempo que dejaban volar la imaginación.

Bispo fue ubicado en el recinto de los enfermos peligrosos. Su buena disposición combinada con cierta inclinación a la violencia y con su físico robusto lo convirtieron en seguida en el *sheriff* del pabellón.

Entre otras tareas, estaba a cargo de mantener a raya a los enfermos que se revelaban. El personal tenía prohibido pegarles, aunque no siempre se respetaba esta norma, mientras que las agresiones entre enfermos eran toleradas y habituales. Bispo imponía el orden enrollándose una toalla mojada en la mano. A menudo este mero gesto bastaba para templar los ánimos.

Bispo no solía buscar pelea, de hecho evitaba los ambientes bulliciosos que le descentraban de su misión. Mantenía una vida más bien ascética. Su actividad creativa comenzó durante una temporada en que se mostraba especialmente silencioso y distraído. Fue entonces cuando pidió disponer de uno de los “cuartos fuertes”. Deseaba un mayor aislamiento. Tenía miedo, afirmaba, de lo que fuera capaz de hacer. Se estaba gestando en él una transformación. El Señor se le había aparecido varias veces.



Figs. 102 y 103. Bispo do Rosário, *Manto de apresentação* y detalle.

Al principio tomó su uniforme como punto de partida, de él extrajo uno a uno los hilos azules que necesitaba para sus confecciones. Con ellos bordó un manto de presentación a fin de proporcionarse una indumentaria digna para el Día del Juicio Final. A éste siguieron otros, a menudo contenían los nombres de las personas que, a su juicio, merecían su protección en el más allá. Con las colchas de la colonia hizo estandartes en los que bordaba navíos, banderas y palabras. Entre estas palabras: países, nombres de calles, pesos y medidas, datos políticos, amigos funcionarios, nombres de mujer, y algunas ideas sueltas que le revolucionaban en el momento.

Bispo contaba con el raro privilegio de vagar por la colonia a su antojo, lo que le era muy útil para recopilar material. También los otros enfermos le facilitaban cosas a cambio de favores. No

sabían a ciencia cierta para qué las quería, le veían como un individuo extraño e imponente que soltaba sentencias como “Un loco es un hombre vivo guiado por un muerto” (p. Hidalgo, 1196, 44) y que controlaba el paso a la “guarida” donde trabajaba con una contraseña. Pedía una respuesta satisfactoria a esta pregunta “¿De qué color es mi aura?” Azul era una de las respuestas correctas. Se consideraba hijo de la Virgen María, a la vez que San José y Rey de Reyes.



Fig. 104. Bispo do Rosário, *Diccionario de nombres - Letra A1* (s.f.)

Como apuntábamos, la Colonia Juliano Moreira no era mejor que otros psiquiátricos, allí se practicaban todos los remedios importados de Europa, como el electrosoc. El mismo Juliano Moreira, que da nombre a la institución, estuvo a favor de una de las iniciativas más crueles aplicadas a enfermos mentales: la esterilización. Este procedimiento estuvo muy en boga antes de la Segunda Guerra Mundial, para evitar que se reprodujeran individuos considerados defectuosos. (Hidalgo, 1196, p. 45)

Otras técnicas no menos alienantes aplicadas en la colonia, fueron la lobotomía, la leucotomía y las intervenciones quirúrgicas (de las cuales uno de cada diez pacientes operados fallecía).

“Tantas emociones e instintos reprimidos transformaban la Colonia Juliano Moreira en un presidio de máxima inseguridad al que se opone el mundo de Bispo, un mundo de oro, plata y bronce, de estabilidad, sin enfermedad mental, violencia ni sufrimiento” (Hidalgo, 1196, p. 58).

A partir de los años cincuenta, la medicación se convierte en una medida inevitable. Ello a pesar de los efectos secundarios que se venían observando, como el Parkinson.

Bispo rechazaba las drogas siempre que podía ya que disminuían su rendimiento y le distraían de su misión. En sus propias palabras, cuando no trabajaba se volvía transparente... “Cuando dejo de trabajar me vuelvo transparente pero normalmente estoy lleno de colores”. Su condición de *sheriff* le proporcionaba también licencias a este respecto. También es cierto que como buscaba la soledad, era difícil que se metiera en problemas que llevaran al personal a tomar medidas. Trabajaba sin parar, a pesar de la artritis que evolucionaba en sus manos. Sentía que no tenía derecho a descansar.

Bispo no vivió de forma continuada en la Colonia Juliano Moreira. Pasó una temporada en casa de unos amigos, los Leone, para los que había trabajado con anterioridad y quienes le habían tomado cariño. No obstante, sus altibajos llevaron a la familia a buscarle otro alojamiento. Así es como fue a parar a la clínica del doctor Bonfin. Una vez más, allí consiguió que le facilitaran un territorio para sus actividades creativas, en este caso el sótano. Nadie sabía qué tenía lugar ahí dentro. Para el Dr. Bonfin, Bispo era una persona peculiar que entre otras rarezas, se mostraba como un trabajador ufano y rechazaba recibir dinero a cambio. Bonfin le seguía la corriente, por lo que Bispo le adoraba. Cuando se cruzaban por los pasillos, Bispo le preguntaba ¿de qué color tengo hoy el aura? Y Bonfin respondía “azul con reflejos plateados”. Bispo se alejaba satisfecho.



Fig. 105. Bispo do Rosário, *Sin título* (s.f.)



Fig. 106. Bispo do Rosário, *Herramientas*, (s.f.)



Un día, Bonfin accedió al sótano de Bispo aprovechando su ausencia. Lo que descubrió le dejó atónito. Multitud de telas bordadas de todos los tamaños, miniaturas de barcos, objetos transformados en piezas oníricas, colecciones de objetos alineados en ensamblajes...

Curiosamente, Bispo se ganaba el respeto de médicos e internos allá donde iba. De vuelta a la Colonia Juliano Moreira, ya con 50 años y habiendo perdido el aspecto imponente de otros tiempos, los enfermos seguían temblando ante la visión de Bispo con una toalla en la mano.

Él continuó su vida de asceta. Trabajando mucho en las tareas del psiquiátrico por el día y en su *misión* por la noche. Sólo comía un ligero desayuno al despertar y una sopa con pan a las 9 de la noche. Se le permitió continuar con sus creaciones mientras el resto de los enfermos se veían obligados a enterrar los objetos o recuerdos que querían conservar para evitar que el personal se los tirara.

Bispo no se consideró jamás un artista. Somos los observadores quienes no podemos resistir llamar arte a sus producciones. Su mirada a la vez lúcida y original se revela en algunos de sus comentarios "Los enfermos mentales son como picaflores. Nunca se posan. Están a dos metros del suelo".

### *El Museo Bispo do Rosário*

Su producción está reunida en el Museo Bispo do Rosário, denominado anteriormente Museo Nise da Silveira, ubicado en la antigua Colonia Juliano Moreira. Nise da Silveira fue una psiquiatra brasileña que dedicó su vida a la psiquiatría y a la lucha contra las formas agresivas de tratamiento de su época. En 1933 comenzó a trabajar en el Servicio de Asistencia a Psicópatas y Profilaxia Mental del Hospital de Praia Vermelha, donde también estuvo internado Arthur Bispo do Rosário. Su trabajo "anti-manicomial" es pionero en Brasil, así como su investigación de las relaciones emocionales entre pacientes y animales que llevó a cabo en un centro fundado por ella misma en 1956, La Casa de las Palmeras.

También fundó el Museo de Imágenes del Inconsciente en 1952 para la ciudad de Río de Janeiro. Se trata de un centro de estudios e investigación destinado a preservar los trabajos producidos en los talleres de modelado y pintura que creó en la institución, valorados como documentos que abren nuevas posibilidades para una comprensión más profunda del universo interior del esquizofrénico.

A través del conjunto de su trabajo, Nise da Silveira introdujo y divulgó en Brasil la psicología junguiana.

En el Museo Bispo do Rosário, además de las 802 obras creadas por Arthur Bispo do Rosário, encontramos obras de artistas, provenientes o no del área psiquiátrica. El Museo se mantiene

firme en su rechazo a lo que considera “falsas dicotomías: centro periferia; dentro-fuera; imperio-colonia; salud-enfermedad mental, etc.” que el actual director y conservador del museo, Ricardo Aquino, considera superadas “esas dicotomías marcaron la modernidad, pero están trasnochadas en una contemporaneidad entendida como globalización, capitalismo o sociedad de control” (Cardinal et Al., 2006, p. 225). Bispo y el arte contemporáneo



Fig. 107. Bispo do Rosário, *Rueda de la fortuna* (s.f.)

Bispo es capaz de transformar cualquier objeto desechado en una pieza de aspecto estético familiar al lenguaje del arte contemporáneo. Mercedes Casado destaca los “paralelismos de sus obras con el arte culto” (Casado, 2006, p.6) y es famosa la creación de Bispo consistente en una rueda de bicicleta colocada al revés que llama *Rueda de la fortuna* y que es formalmente similar a la *Rueda de bicicleta* de Marcel Duchamp. A propósito de las semejanzas entre estos dos artistas, Alfredo Braga recoge las opiniones de varios críticos de arte que analizan sus coincidencias en temas y procedimientos. Sugiere que no es descabellado pensar que Bispo pudiera haber hojeado una

revista en la que aparecieran obras de Duchamp y que, impresionado, hubiera deseado incorporar lo aprendido a su inventario. Tampoco descarta otras teorías de orientación junguiana que se apoyan en material arquetípico y en el inconsciente colectivo.

Más allá de decantarse por ninguna de estas aproximaciones, lo que interesa a Braga es reclamar una mirada “lúcida” y “seria” sobre la obra de Bispo do Rosário. Tan seria como la que ha merecido Duchamp. Por su parte, encuentra que “ambos tienen la certeza de que algo se ha perdido en los sucesivos equívocos de gestos vacíos y de palabras y frases desgastadas; lo que ahora se ve, no es lo que está allí, y lo que está allí, cuenta más que lo que antes podía verse y saberse: ¿Qué son una firma y una fecha? R. Mutt – 1917<sup>6</sup>: Después de esto, a nadie más pertenece el texto múltiple de aquel blanco y silencioso objeto; ¿Quién es o qué significa R. Mutt? ¿Es esto lo que podrá decirse de ese significativo mutismo?” (Braga 2001, ¶ 10).

<sup>6</sup> R. Mutt es el pseudónimo con que Duchamp firmó su conocida obra *Fuente* consistente en un urinario.

Braga nos anima a considerar la obra de Bispo desde su dimensión estética y de manera independiente de su biografía y circunstancias de creación. Dicha postura coincide con el planteamiento de Aquino que advierte, en relación a las terminologías *Art Brut*, *Outsider Art*, etc. :

Las condiciones de vida, las circunstancias del proceso de creación, el hecho de encontrarse internado en un hospital y diagnosticado por la psiquiatría, en fin, las características de la biografía del creador, todos esos condicionantes, no pueden servir de fundamento para definir una corriente, un ámbito, un movimiento o una tendencia estética. (Cardinal et Al., 2006, p. 226)

Desde el punto de vista de Aquino (Ibid.), Bispo es un “Artista Inventor, según la definición de Ezra Pound, y cuya creación pertenece al mundo de las artes plásticas, al campo del arte contemporáneo, en sus facetas de arte conceptual y de *performance*”. Por su parte, Braga, considera que el artista (tanto Bispo como Duchamp) “redefine” la explicación del mundo batallando entre una pulsión visionaria y otra conservadora.

El artista lucha por el dominio de la explicación del mundo y, de una forma ambivalente, se desliza entre la destrucción de la cultura establecida (mediante la resistencia a la moralidad y los convencionalismos) y la preservación de la alta cultura y la cultura de masas. No existe alternativa para esta pretensión totalitaria dentro de un mismo remanso de significancias. Por esta razón, el artista oscila entre la búsqueda de anticipación cultural y su contrapartida: una desesperada y romántica esperanza de destruir la cultura establecida (Braga, 2001, ¶ 22).

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE (Ministry of Education and Health)  
SERVIÇO NACIONAL DE DOENÇAS MENTAIS (National Mental Illness Service)  
COLÔNIA JULIANO MOREIRA (Juliano Moreira Colony)

**FICHA DE DOENTE**  
(Patient record)

**NOME** ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO  
(Name)

**Idade** 27 anos (27 years)  
(Age)

**Côr.** preta (black)  
(Color)

**Classe** indigente (indigent)  
(Class)

**Entrada** 6 de janeiro de 1939 (6 January 1939)  
(Date of entry)

**Matricula** 01662  
(Registry No.)

**Diagnóstico** esquizofrenia paranoide (Paranoid schizophrenia)  
(Diagnosis)

**Saída**  
(Release)

**Falecimento** 5 de julho de 1989 (5 July 1989)  
(Date of death)

Fig. 108. Ficha de Arthur Bispo Do Rosário



Comentario de una obra de Bispo do Rosário



Fig. 109. Arthur Bispo do Rosário, *Pantalla*, (s.f.). Ensamblaje de 194 x 74 x 30 cm.

*Pantalla* consiste en objetos reunidos en un espacio portátil. Colocados. Ordenados de tal manera que unos interactúan con otros tendiéndose hilos de un nuevo significado. Manda la pulsión de relleno, el azar y el nada desdeñable sentido estético de Bispo. Su gran intuición para el color le lleva a forrar la mitad de la pieza con un tejido turquesa sobre el que destacan elementos multicolores, las tres pantallas de lámpara a las que hace referencia el título del ensamblaje. Ese mismo tono se repite en otros puntos de la composición y lo mismo sucede con las formas, la manera equilibrada en que distribuye círculos y rectángulos.

Hemos mencionado el azar, lo que encuentra, lo que reúne, cómo lo coloca... y el secreto: el deleite estético de Bispo al ensamblar objetos y discriminar colores. Al poner orden en el caos. Que no se entere Dios.

¿El resultado? Un gabinete de curiosidades reducido a la mínima expresión, un armarito plegable a lo Ikea que reúne en el mismo espacio varios utensilios cotidianos. O mejor, un maletín ambulante de Portobello como los que usa David Tomlinson en *La Bruja Novata*.

Entre todos los objetos llama la atención uno, el emblema de Volkswagen, que aparece colgado boca abajo. Imaginemos a Bispo topándose con este objeto en la calle. Su voluminoso cuerpo de boxeador asceta agachándose para recoger el tesoro. Lo frotaría para librarlo de suciedad, no en el sagrado Manto de Representación, por supuesto. Luego lo miraría con ojos nuevos, quizás atraído por el símbolo omega en el interior del círculo. O simplemente apenado por su triste destino de desecho.

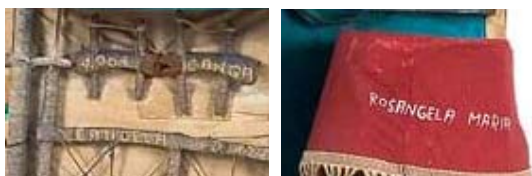


Así se descontextualizan las marcas y resulta delicioso, de algún modo tranquilizador. Me hace pensar en los objetos que construían y siguen construyendo, quizás ahora con menos ingenuidad, algunas tribus africanas con latas de Coca-Cola. Se trata de ver cómo se evapora parte del significado de un símbolo poderoso con sólo cambiarlo de contexto.

Bispo fue un coleccionista del mundo. “Conocer el mundo es construirlo”, que decía Goodman (1990, p.17), y esos es lo que hizo Bispo. Reconstruir el mundo entero. Tomó a Dios como excusa y la enfermedad como coartada para emprender la aventura del conocimiento, la experimentación con los materiales y el tipo de sabiduría que otorga el trabajo creativo prolongado.

Él nunca estaría de acuerdo con esta definición y protestaría indignado. Todo lo que hacía era por obligación: “Nada, nada es gloria, nada. Esto lo hago obligado. Si no, no haría esto” (Prever, 2000, p.19-26). El resto de las personas no tienen ni idea de lo que es el peso de la responsabilidad, acordarse un día de toda una gama de “inutensilios” por salvar, de las calles de una ciudad, de las personas fallecidas en los periódicos. Porque lo que no entra en el Arca de Noé<sup>7</sup> de Bispo se pierde para siempre, y el momento final se acerca.

Antes de que esto suceda, Bispo quiere redimir los objetos representándolos y su forma de hacerlo es nombrarlos, por eso sus creaciones están plagadas de inscripciones. Nombres comunes acompañados de su función y algún otro dato práctico “10.300. Cesta de paja de 26 de largo por 7 de altura de color rosa. Se usó una hora”. Así procede también con las personas, extrae nombres de los periódicos y así “salva sus almas”. A veces borda un corazón rojo junto a ellos para asegurar que quedan bajo su protección.



Sus colecciones eran reunidas en bloques compactos e independientes, anotábamos antes, como gabinetes de curiosidades en miniatura.



Fig. 110. Bispo do Rosário, *Sin título* (s.f.)



Fig. 111. Arthur Bispo do Rosário, *Sin título* (s.f.)

<sup>7</sup> José Castelló llama a Bispo *Noé Moderno* en una entrevista (citado en Prever, 2000, p.19-26).





Fig. 112. Arthur Bispo do Rosário,  
*20 garrafas - 20 contenidos* (s.f.)



Fig. 113. Arthur Bispo do Rosário,  
*Sin título* (s.f.)

Las *Wonder rooms*, *Wunderkammer*, o gabinetes de curiosidades aparecieron en los siglos XVI y XVII. Eran habitaciones que daban cobijo a curiosidades de todo tipo, a menudo procedentes de exploraciones de lugares exóticos.



Fig. 114. # Gabinete de curiosidades.

En ellas el coleccionista establecía categorías, jerarquías y analogías entre los objetos creando un microuniverso. El mundo en miniatura de los gabinetes de curiosidades, ayudaba a comprender la inmensidad del macrocosmos. Gracias a la posesión de objetos y su asimilación se accedía a una réplica del mundo que proporcionaba al coleccionista sensación de control y poder.

Este concepto sigue fascinándonos en nuestros días. Existen seguidores de coleccionistas célebres que forman sociedades para descubrir rarezas de todo tipo. Un ejemplo es la sociedad que gira en torno al inventor jesuita y apasionado coleccionista Athanasius Kircher. También artistas como Annette Messager, Kiki Smith o Rosamund Purcell se han interesado por el término y han tomado prestado el concepto para sus instalaciones. Creo que incluso esta tesis puede responder un poco al mismo principio.



Fig. 115. # Rosamund Purcell, *Gabinete de curiosidades*

Otro apasionado coleccionista del mundo en cajitas fue el artista Joseph Cornell (Nueva York, 1903-1972). Gran admirador de los cuentos de hadas, pensaba que podía transformar lo cotidiano en algo simbólico y mágico. A ese proceso le dio un nombre: *Eterniday*, y le dedicó sus noches a la salida del trabajo. No vendía sus cajas, que eran concebidas para ser regaladas a amigos y mujeres que le inspiraban, a quienes veía como seres feéricos.



Figs. 116, 117 y 118. # Joseph Cornell, *Hotel Edén*, *Navegando por la imaginación* y *Set de jabón de burbujas*

Esa ilusión de control que proviene de descubrir y poseer fragmentos del mundo reside también en muchos artistas *outsider* que acumulan objetos para incorporarlos a sus creaciones. Algunos de ellos son Mary Proctor, Tressa Prisbey, Bodan Litnansky, Gabin Bennet y por supuesto Bispo do Rosário.

Esta pieza de Bispo en particular nos trae a la cabeza los habitáculos de Pascal Verbena (Marsella, 1941) uno de los tres carteros insignes del *art brut* (los otros dos son Rafael Lonné y Ferdinand Chéval). Verbena comparte con Bispo el gusto por los ensamblajes que guardan maravillas. Sin embargo, las piezas de Verbena parten de la nada y se forman con el trabajo de la madera. Bispo prefiere tomar del mundo lo que ya está en él. Realiza sin saberlo sofisticadas instalaciones *Objet trouvé*.



Fig. 119. Pascal Verbena, sin título encontrado

Podemos considerar a Bispo un agente descontextualizador. Primero toma objetos y los descontextualiza al subvertir su función, luego descoloca su propio lugar en el arte al presentar el problema de la intencionalidad: él no hace arte, pero sus obras están en los museos versionando a Duchamp sin pretenderlo.



## 6. CONCLUSIONES

El hombre debe hablar, pero la herramienta también y lo mismo el material. Jean Dubuffet (citado en Carpintero, 2004, p. 67).

En esta aproximación a los procesos creativos *outsider* desde el punto de vista del reciclaje y la acumulación hemos confirmado que la reutilización de objetos es tan frecuente que afecta a la práctica totalidad de creaciones.

Su presencia se justifica tanto por limitación como por gusto. Ni se busca un acabado pulido, ni se quiere “gastar”... incluso se prefiere partir de una historia o evocación antes que de la nada. Cuando se recoge un objeto de la calle e incluso cuando se trabaja con papel, se prefiere que esté desgastado, manchado, así es más fácil que el material hable y pida lo que necesite.

Jean Dubuffet describe este tipo de relación con el material como un *duetto* y la considera un estadio ideal de acuerdo a sus principios de creación (Carpintero, 2004, p. 68).

Al dominio del material por parte del artista se le llama *técnica*. La persona que se acerca al arte de manera intuitiva suele desarrollar una técnica, sí, pero ésta aparece con el tiempo y se basa en esos primeros encuentros con el material, cuando no se persigue dominar nada, sino “escuchar” lo que éste tiene que decir y como mucho entablar un diálogo, el *duetto* al que alude Dubuffet. Cuando el proceder se repite, el proceso se asienta. En ese momento aparece el hábito. Creadores como Martín Ramírez o Adolf Wölfli comienzan a trabajar sobre papeles sobrantes y una vez se acostumbran a trabajar en ellos, ya no quieren los nuevos. Han encontrado su técnica en un papel no-blanco.

Como detecta Juan Antonio Ramírez (2006, p. 37), la transformación del material en el caso de los *entornos* suele llevarse acabo *añadiendo* (trecandís, ensamblaje...) pocas veces *restando* (con algunas excepciones como la piedra vaciada de Lino Bueno). Por eso, de alguna manera, son procesos que invierten el discurso de Miguel Ángel, que eliminaba de la piedra el material sobrante para hacer emerger la escultura. En los procesos creativos *outsider* no se busca la esencia de las cosas eliminando lo que sobra. Antes bien se transforma todo lo que sobra del entorno, se reúne y se crea una realidad híbrida.

Cuando Nukain Mabusa mira una piedra parece preguntarle ¿tú cómo quieres ser pintada? Se fija en sus recodos y decide, quizás, marcar un asiento. Entonces se establece una conexión entre artista y soporte que trasciende los límites tradicionales entre lo orgánico y lo inorgánico, de hecho, la animación y personificación es frecuente entre las piezas *outsider*. No en vano Nukain Mabusa quiso ser enterrado bajo sus rocas pintadas.

Manfred o **Man**, como le gustaba ser llamado (Alemania, 1936-2002) tenía con sus piedras y materiales transformados, una relación tan especial que no pudo soportar su destrucción por el desastre del Prestige. Cuando el petróleo tiñó de negro su obra, sus hijos como él los llamaba, no lo pudo superar, suicidándose el día de los inocentes de 2002.

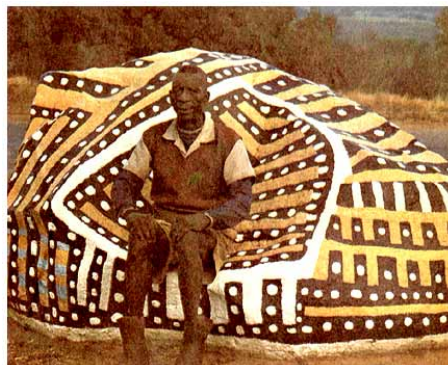


Fig. 120. Nukain Mabusa



Fig. 121. Mr. Imagination, *Hombre Brocha con la cara gris*. (s.f.)

Es curioso que el concepto de reciclaje sea tratado por la sociedad como algo que supone un esfuerzo que se debe *premiar* y nunca como algo que aporta claras ventajas psicológicas (en cierto modo terapéuticas). Está claro que no es lo mismo el reciclaje cotidiano (separación de residuos) que el reciclaje creativo, pero quizás la satisfacción obtenida con el segundo pueda encaminarnos de manera natural hacia un consumo más responsable y gratificante en general. Puede que la lección a extraer del estudio de temas como el que nos ocupa o de proyectos como *Los espigadores y la espigadora* de Agnès Varda sea que el reciclaje *creativo* hace sentir a los individuos autosuficientes, capaces y comprometidos.

El placer de construir algo a partir de lo que se considera *nada*. El placer de *no saturar* el universo.

El reciclaje y la acumulación (versión “bruta” del coleccionismo) caminan de la mano en estas creaciones. Casi todos los autores que hemos visto acumulan gran cantidad de objetos (Cheval, Chand, Prisbey, Litnansky, etc.) antes o mientras construyen. Es la manera de conseguir “el regalo” de inspiración que necesitan para comenzar. A propósito de esto, Lyle Rexer (2005, p. 102) reseña un testimonio de la artista **Bessie Harvey** (Dallas, 1929-1994) quien guarda objetos que le llaman la atención en una maleta en la que gusta adentrarse en busca de ese regalo.

Ellos hablan. Hablamos mientras los construyo; hablamos cuando no estoy construyéndolos. A veces simplemente cojo un trozo de madera que no es nada y sé qué es lo que va a ser, lo sé en ese mismo instante y comienzo a hablar con el trozo de madera antes de tocarlo, antes de hacer nada con ello, porque ya sé que es algo.

Ese regalo hace alusión a la conexión mágica en que se apoyan muchos procesos creativos. El folklore de muchos pueblos como el haitiano se sustenta en ese proceder. Una

advertencia por parte de Lyle Rexer (2005, pp.15-16): el peligro de pasar por alto creatividades vinculadas al reciclaje de manera tradicional. Se ha llamado arte *outsider* al trabajo de artistas que lo que hacen es trabajar con la tradición, como Pierrot Barra (Puerto Príncipe, 1942- 1999) quien utiliza materiales recuperados como muñecos, textiles o bisutería para trajes, en sus reflexiones en torno a la tradición vudú del África occidental.



Figs. 122 y 123. # Pierrot Barra, *Baron/Dambala* (izda) y Bessie Harvey, *Sueños dorados* (dcha.)

Volviendo a lo que comentábamos sobre acumulación, hemos encontrado entre los coleccionistas, personas que van más allá y pretenden crear un museo personal. Un espacio que recoja su propia historia y que quede como testimonio de su existencia para siempre. Es en definitiva, una manera de poner en comunicación el mundo interno con el externo. Tomar del mundo externo los materiales y devolverlos con nuestra impronta. Un museo entendido como un lugar que recoge todas las experiencias, sabiduría y objetos acumulados a lo largo de los años. O un inventario del mundo, entendido a la manera de Bispo do Rosário, catalizador de todo lo que merece ser rescatado.



## 7. BIBLIOGRAFÍA CITADA

BRAGA, A. (2001) *Reinvenção da arte, Por um novo olhar sobre a obra de Arthur Bispo do Rosário*. Recuperado el 20 de abril de 2008 en [http://www.alfredo-braga.pro.br/ensaios/reinvencao.html#\\_ftnref20](http://www.alfredo-braga.pro.br/ensaios/reinvencao.html#_ftnref20)

CARDINAL, R., ELKINS J., GONZÁLEZ, A., THOMSON, J. (2006) *Mundos interiores al descubierto*. Madrid: Fundación la Caixa.

CARPINTERO ZENDEJAS, L. A. (2004) *Uso De Materiales No Tradicionales En El Proceso Creativo Artístico: Aplicaciones a La Enseñanza*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, España.

CASADO, M. (2006) A propósito de arte marginal y sus límites. *Paperback 2*. Recuperado el 29 de octubre de 2008 en <http://www.artediez.com/paperback/articulos/casado/marginal.pdf>

DÍAZ, J. (2006). Troglodita y rural. Casa de Piedra en Alcolea del Pinar. En J. A. Ramírez, *Escultecturas margivagantes. La arquitectura fantástica en España*. (pp. 340-347). Madrid: Ediciones Siruela- Fundación Duques de Soria.

DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO SALVAT (1995) Barcelona: Salvat editores.

ECO, H. (2002) *La definición del arte*. Barcelona: Editorial Destino.

ESCUADERO VALVERDE, J. A. (1975) *Pintura psicopatológica*. Madrid: Espasa Calpe.

GALEANO, E. (2008) *Espejos. Una historia casi universal*. Madrid: Siglo XXI.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. (2006) *Memoria de mis putas tristes*. Barcelona: DeBOLS!ILLO.

GOODMAN, N. (1990) *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor.

HIDALGO, L. (1996) *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco.

JANE, D. (2000) *Roadside architectures*. Recuperado el 14 de mayo de 2008 en <http://www.agilitynut.com/h/bh.html>

JARQUE, F. (28 de febrero 2009) La cámara de Diógenes. *El País Babelia*, (16).

JCR (2009) *Seydu: músico africano, maestro del reciclaje*. Recuperado el 5 de abril de 2009 en <http://blogs.periodistadigital.com/enclavedeafrica.php/2009/02/13/p218076>

LAHUERTA, J.J. (2006). Las *cabañas* efímeras de Can Sis Rals. En J. A. Ramírez, *Escultecturas margivagantes. La arquitectura fantástica en España*. (pp. 64-69). Madrid: Ediciones Siruela-Fundación Duques de Soria.

MEYER, M. (noviembre 2007) Arte acumulación. *Neo2*, (68), 95-101.

PÉREZ, F. J. (2006). Villa Pechina en Tavernes de Valldigna. En J. A. Ramírez, *Escultecturas margivagantes. La arquitectura fantástica en España*. (pp. 308-318). Madrid: Ediciones Siruela-Fundación Duques de Soria.

PEIRY, L. (2001) *Art Brut. The Origins of Outsider Art*. París: Flammarion.

PREGER, G. (febrero 2000) La poética de la indigencia: Arthur Bispo do Rosário el señor del laberinto. *Insight, psicoterapia e psicanálise*, 103, 19-26.

TOMKINS, C. (1982) *El mundo de Duchamp 1887-1968*. Ámsterdam: Libros Time-Life.

RAMÍREZ, J. A. (2006) *Escultecturas margivagantes. La arquitectura fantástica en España*. Madrid: Ediciones Siruela- Fundación Duques de Soria.

REXER, L. (2005) *How to look at outsider art*. Singapur: Harry N. Abrams, Inc.

REYERO, C. (2006). Reciclar individuos, reciclar automóviles. El taller Reto en Gajano. En J. A. Ramírez, *Escultecturas margivagantes. La arquitectura fantástica en España*. (pp. 403-416). Madrid: Ediciones Siruela- Fundación Duques de Soria.

RHODES, C. (2002) *Outsider Art, alternativas espontáneas*. Singapur: Thames and Hudson.

VARDA, A. (directora) (2000) *Les glaneurs et la glaneuse*. [película] Francia: Ciné-Tamaris/SCÉREN-CNDP.

VARDA, A. (directora) (2002) *Deux ans après*. [película] Francia: Ciné-Tamaris/SCÉREN-CNDP.

WIKIPEDIA. (s. f.) *Diógenes de Sinope*. Recuperado el 5 de abril de 2009 en [http://es.wikipedia.org/wiki/Di%C3%B3genes\\_de\\_Sinope](http://es.wikipedia.org/wiki/Di%C3%B3genes_de_Sinope)

## 7. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

BEARDSLEY, J. (1995). *Gardens of Revelation: Environments by Visionary Artists*. Nueva York: Abbeville Press.

BILLITER, B. (abril, 1979) Simon Rodia's Incredible Towers. *Art News LXXVIII* (4), 92-96.

- BURROWES, P. (1999) *O Universo segundo Arthur Bispo do Rosário. Apresentação Janice Caiafa*. Río de Janeiro: FGV.
- CERNY, CH. Y SERIFF, S. (eds.) (1996) *Recycled, Re-seen: Folk Art from the Global Scrap Heap*. Santa Fe: Harry N. Abrams in association with the Museum of International Folk Art.
- DE TORO, S. (Febrero 2003) El eremita de la Costa da Morte. *El País Semanal*, 28-32..
- GOLDSTONE, B. (1997) *Los Angeles Watts Towers*. Los Ángeles: Getty Conservation Institute and the J. Paul Getty Museum.
- GREENFIELD, V. (1984) *Making Do or Making Art: A Study of American Recycling*. Michigan: UMI Research Press.
- GREENFIELD, V. (primavera, 1991) Grandma Prisbrey's Bottle Village. *Raw Vision* 4, 46-51.
- HERNÁNDEZ MERINO, A. y PIQUERAS, N. (eds.) (2009) *Pinacoteca psiquiátrica en España. 1917-1990*. Valencia: Universitat de València.
- MAIZELS, J. (y cols.) (verano, 2001) Nek Chand: 25 Years of the Rock Garden, *Raw Vision* (35), 22-32.
- MANLEY, R. (1997). *Self-made Worlds: Visionary Folk Art Environments*. Nueva York: Aperture.
- PORRET-FOREL, J. (1993) *Aloïse et le théâtre de l'univers*. Ginebra: Skira.
- RAMÍREZ, J. A. (23 de abril de 2006) La España extravagante. *El País Semanal*, (1543), 26-32. Madrid, España.
- RAMÍREZ, J. A. (marzo 2006) Robinsones del Arte. *Descubrir el Arte* (85), 75-80.
- SCHLUMPF, H.-U. (director, guionista y productor) (1974) *Armand Schulthess - J'ai le téléphone*. [película] Suiza: Hans-Ulrich Schlumpf.
- SCHUBERT, M. (1991) *Outsider art II: Visionary environments*. Kyoto: Art Random 75.
- VON SCHAEWEN, D. & MAIZELS, J. (1999) *Fantasy Worlds*. China: Taschen.
- VVAA (1999) *Joseph Cornell/Marcel Duchamp ... inresonance*. Alemania: Cants Verlag.
- WALDMAN, D. (2002) *Joseph Cornell. Master of Dreams*. Nueva York: Harry N. Abrams.
- WEBB, M. (julio-agosto, 1983) Saving Simon Rodia's Towers, *Portfolio* 4, 68-71.
- WILLIAMS, J. (verano, 1996) Corners of the Paradise Garden, *Modern Painters* 9 (2), 51-58.





## Capítulo 6

# Microuniversos

1. Preámbulo / 2. Microuniversos y países imaginarios / 3. Máquinas maravillosas /  
4. Cartografías / 5. Adolf Wölfli, el recuerdo inventado / 6. Conclusiones /  
7. Bibliografía citada / 8. Bibliografía consultada.

## 1. PREÁMBULO

A los niños les encanta inventar universos donde las cosas funcionan según su propia lógica. A mí me gustaba imaginarme a los ciudadanos que habitan los agujeros que se crean en las magdalenas a cada mordisco. Según el tamaño y las características del agujero decidía la familia que viviría en él. Sin saberlo, aplicaba un sistema basado en un estado centralizado con un líder absolutista: yo. Mi universo se regía por la justicia, o al menos por mi sentido de la justicia. Aunque no descartaba la aparición de ciertos casos de corrupción porque según trascurría el desayuno sentía más simpatía por unas familias que por otras. (Texto de la autora, ficción)

En la edad adulta, el gusto por controlar y recrear el mundo suele tomar forma de *hobbie*. Pervive en el aficionado a las maquetas tanto como en el usuario de espacios virtuales como *Secondlife* donde por medio de un *avatar*<sup>1</sup> podemos interactuar en un universo paralelo.

Los universos que imaginamos suelen ser, en realidad, menos caóticos y más racionales que el que habitamos. Están simplificados y por tanto, libres de ruido y ambigüedad. Aunque surjan como evasión de la realidad, al final lo que demuestran es la necesidad de un sistema que responda a nuestras expectativas.



Fig. 1. # Reino de Fusa (Micronación)

<sup>1</sup> En Internet y otras tecnologías de comunicación, se denomina *avatar* a una representación gráfica, generalmente humana, que se asocia a un usuario para su identificación.

Los procesos que tienen lugar en cualquier acto creativo según Puente Ferreras (1999, p. 95) se nos muestran particularmente reveladores en la concepción de microuniversos.

La transformación de un mundo externo en una representación mental mediante la formación de analogías y la construcción de puentes que achiquen las diferencias; la permanente redefinición de los problemas; la reorganización de patrones e imágenes para tratar de hacer las ideas nuevas, familiares y las antiguas, nuevas y el uso de modos de pensamiento no verbales, gráficos, esquemas, representaciones, etcétera.

Los universos inventados reorganizan el mundo externo del que habla Puente Ferreras en función del mundo interno, prestando especial atención a los símbolos territoriales que sirven de puente entre ambas realidades (leyes, moneda, escudo, bandera e idioma) y mostrando preferencia por los modelos autoritarios o teocráticos, que permiten al autor erigirse como regente incuestionable, avalado por un atrezzo de corona, cetro y trono.

En el arte contemporáneo encontramos varios artistas que han construido un “universo a medida”. Reinos o imperios donde se aplican leyes específicas y que persiguen su propia identidad.

El artista plástico Albert Porta, más conocido como Zush (Barcelona, 1946) creó Evrugo, un Estado que representa ante todo un estado mental. Posee su propio mapa, alfabeto, moneda, pasaporte y bandera.



Fig. 2. # Zush, *Billetes de 100 Tucares-Evrugo Bank*, (1980)

Evrugo representa el territorio individual, mental y físico que tenemos todos e intenta explicar cómo somos todos los seres humanos. De hecho, todos tenemos la necesidad de tener un territorio individual y personal en el que generar nuestras propias leyes, nuestra propia filosofía. Un territorio, una burbuja, en la que tan sólo permitimos entrar a determinadas persona”. Así *Evrugo Mental State* es mi territorio, es mi Estado y está poblado por los personajes que aparecen en mi obra. En él encontráis un alfabeto propio (asura); pasaporte; bandera; embajadores (omores); ministros (enestris); moneda (túcares); himno nacional; los personajes que habitan y hablan en él. (Mosaic, 2003, ¶ 6).

Zush es particularmente consciente de su búsqueda inagotable de armonía y dedica mucho tiempo a colocar las cosas exactamente donde deben ir. Procura no adoptar



costumbres a su modo de ver innaturales, como dormir de seguido en lugar de cuando se está cansado.

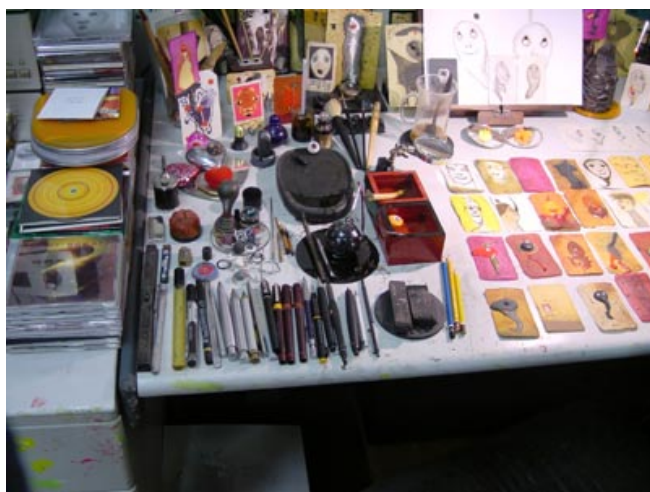


Fig. 3. # Detalle del Estudio de Zush

La inquietud de Zush por superar sus propios límites queda patente en toda su obra, que está plagada de cerebros. Le preocupa que este órgano sólo desarrolle el 30% de sus capacidades y sigue ejercicios para mejorar su rendimiento. Muchos de sus cerebros poseen un ojo central para así simbolizar su aspiración a “ver con claridad”.

Zush lleva al paroxismo ese “retar los propios límites” que es fundamental en todo proceso creativo, así lo señalan investigadores como Stenberg, Gardner y Gruber (Puente Ferreras, 1999, p.95) que no conciben el proceso creador sin un estado activo de búsqueda en el que se intentan sobrepasar las limitaciones que existen en un campo.

Más adelante veremos la importancia de superar el límite de lo posible en los procesos creativos *outsider*.

El artista argentino Xul Solar (Buenos Aires, 1887-1963), fundó doce religiones y doce alfabetos. Pensaba que nadie debía dar un

paso sin el Horóscopo y que cada individuo

debía guiarse por su Signo del Zodiaco. Siempre huyó de dar nada por sentado y, como dijo su íntimo amigo Jorge Luis Borges, dedicó su vida a reinventar el mundo. Creía profundamente que todo estaba relacionado, que el azar no existía. Se mantuvo firme en su postura de visionario frente a las tendencias de la época, sacrificando su éxito

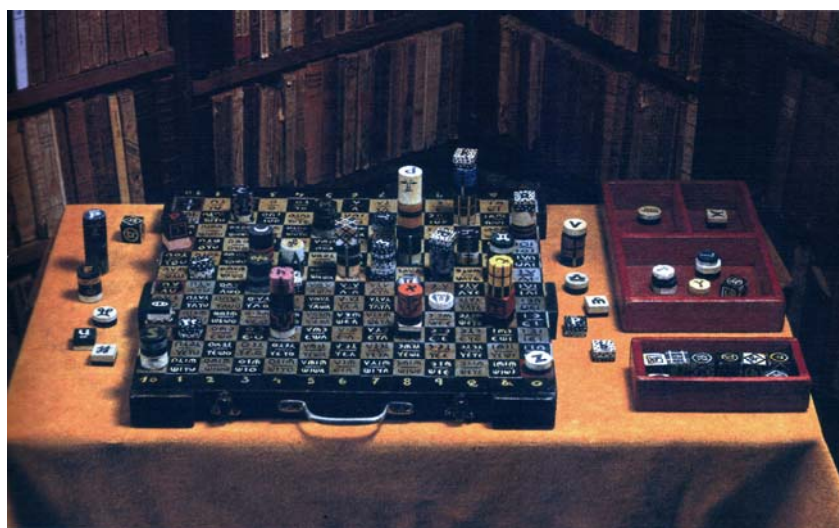


Fig. 4. # Xul Solar, Panajedrez, (1930)

profesional, que vivió a través de la admiración de personas como su mujer Lita o el mismo Borges. Fue un ávido lector de las fuentes más diversas pero siempre se interesó por los misticismos de todas las religiones y por la cultura oriental.

Gustaba de reinventar objetos. El Panajedrez fue creado en la década de los 30. Las fichas están marcadas con consonantes (menos los peones que son números) y las casillas del tablero con vocales. De esta manera cada movimiento del tablero produce diferentes palabras.

Cada pieza del juego representa a su vez un planeta. Así, cada posición refiere posibles efemérides o avatares en la historia.

Adaptando el teclado de su piano a una gama hexatónica generó un nuevo objeto donde “el color de cada nota pertenece en vibración, muchas octavas por encima, al número de vibraciones de cada cuerda, correspondiendo el fa al infrarrojo o ultravioleta y así las demás notas con los colores del iris” (MNCARS, 2002, p.38).



Fig. 5. # Xul Solar. *Panaltar* (1954).

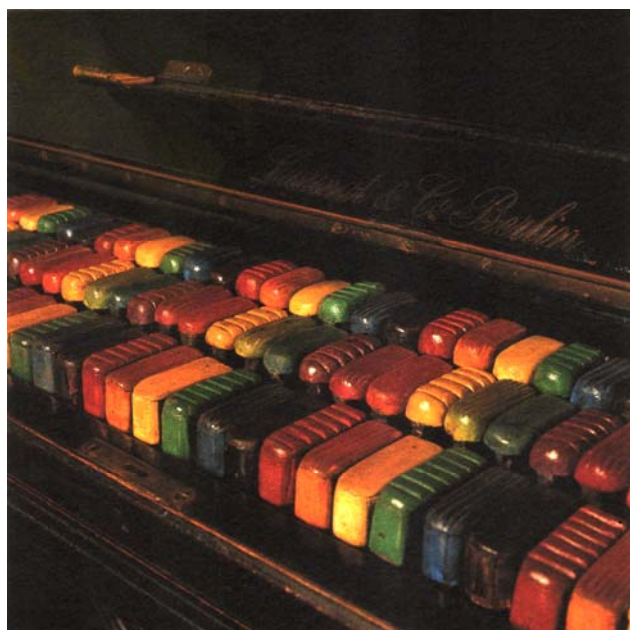


Fig. 6. # Xul Solar. *Piano modificado*, (s.f.)

La literatura, creadora de universos paralelos por antonomasia, nos ha dado grandes ejemplos de territorios inventados con sus propios mapas, e incluso, con su propia dimensión. Así, la obra del escritor Edwin Abbott (Londres, 1806-1882) *Planilandia* (1884) narra la historia de un cuadrado que descubre la existencia de seres que habitan otras dimensiones, seres bidimensionales y tridimensionales, que le llevan a cuestionarse los límites de su universo y a convencer a los demás de lo que se pierden al ceñirse a una sola realidad.

Un curioso juego literario entre realidad y ficción ha hecho popular un territorio insignificante en medio del Océano Atlántico. Con apenas 3 kilómetros cuadrados de extensión, la Isla de Redonda se ha creado un lugar en el mundo de las artes gracias a la labor diplomática de su “rey republicano”. Se trata del escritor español Javier Marías, si bien existen pequeñas disputas por el trono y controversias acerca de la legitimidad de su título.

Javier Marías recibió la isla de otro escritor, John Wynne-Tyson (Juan II), pues ésta se hereda por “ironía y por letra y nunca por solemnidad y sangre” (Marías, 2001). El origen de la isla se remonta a finales del siglo XV, cuando Cristóbal Colón descubrió esta isla en su segundo viaje. Desde entonces fue refugio de piratas y contrabandistas, hasta que en 1872 la reina Victoria se interesó por el fosfato de alúmina producido por el guano de los alcatraces. El padre del escritor Matthew Phipps Shiel, compró el peñasco el día del nacimiento de su primer varón y desde entonces ha pasado por las manos de varios escritores.



Fig. 7. # El principado de Sealand.

Una de las potestades reales que más disfruta Marías es la de repartir títulos nobiliarios. Es por ello que los cineastas Francis Ford Coppola y Pedro Almodóvar, los escritores Arturo Pérez-Reverte y Eduardo Mendoza y el arquitecto Frank O. Gehry, entre otros, comparten aristocracia literaria.

Otro fenómeno a caballo entre la política y el arte es el de las micronaciones. Una micronación es una república ficticia, país de fantasía o proyecto de nuevo país que tiene apariencia de nación o estado independiente. El término es un neologismo que aparece en la década de los noventa para designar estas tentativas de generar mini-sistemas políticos alternativos.



La más famosa de ellas y de alguna manera precursora de las demás es el principado de Sealand. Un ciudadano inglés llamado Roy Bates tomó posesión de la base Roughs Toser en 1966, proclamándose Príncipe. Ésta había sido abandonada al igual que otras seis bases militares de las costas inglesas construidas para combatir los ataques alemanes en la Segunda Guerra Mundial. Sealand cuenta con pasaporte, moneda, sellos y bandera.

En 1971 aparece Christiania, otra micronación formada por más de 1000 habitantes. Se constituye como una especie de barrio autogobernado dentro de la ciudad de Copenhague. Tras un pulso sostenido con el gobierno danés, consiguen ser reconocidos como microestado independiente en 1987.

Hoy en día se halla bastante abandonada, se mantiene por su interés como reclamo turístico, aunque para los daneses es sobre todo un foco de negocios en torno a la droga.

Algunas de estas naciones son secesionistas, pero la mayoría son exclusivamente virtuales. Incluso las líneas delimitadoras de las fronteras han sido reclamadas por una pareja de artistas como micronación... se trata del reino de Elgaland-Vargaland. Existe incluso una disciplina que estudia las micronaciones: la micropatología, y sitios Web donde se pueden crear microestados.

En este capítulo, después de sumergirnos en algunos reinos imaginarios, hablaremos de la construcción de máquinas maravillosas, artilugios contruidos para mejorar el mundo o superar los límites de la condición humana.

La *Máquina del Mundo* contruida por el granjero Gsellman tiene una apariencia similar a la que contruyó el artista suizo Jean Tinguely, quien siempre trabajó con materiales de desecho y llegó a contruir *Homenaje a Nueva York*, una gran máquina que se autodestruyó. Esto lo hizo en 1960, al lado del Museo de Arte Contemporáneo de la ciudad.

La pasión del ser humano, y en particular del hombre, por las máquinas parte de un sentimiento renacentista de expansión y control. Patrick Harpur (2006, p. 279) en sus escritos sobre el mito del maquinismo, nos habla de tres invenciones significativas y cómo estas conducen al literalismo del universo.

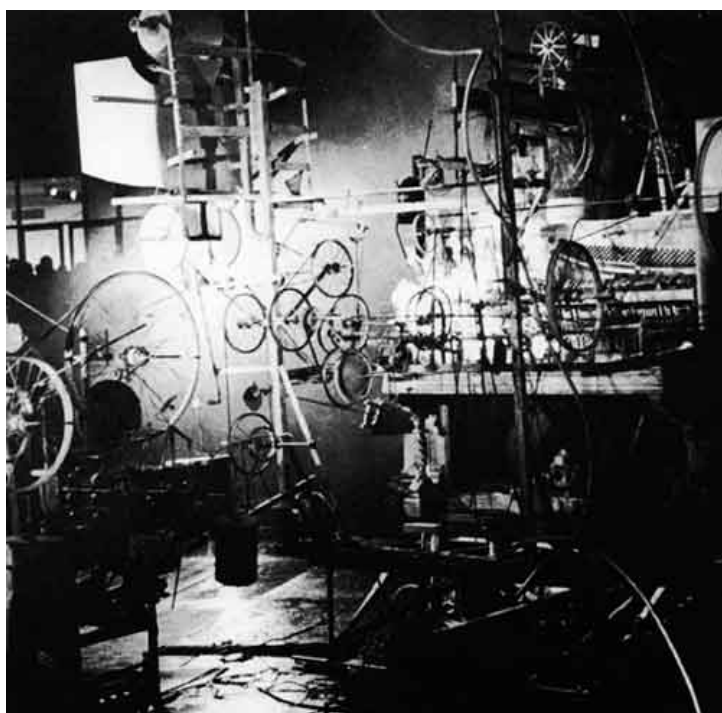


Fig. 8 Jean Tinguely, *Homenaje a Nueva York*, (1960)

El primero de estos inventos es el reloj mecánico, que cautivó a los europeos en primer lugar por ser capaz de funcionar por sí mismo. El reloj parecía tener alma y terminó convirtiéndose en modelo para las obras de la naturaleza, cuya alma era ya superflua. Pero lo más importante fue su capacidad mágica para aprehender al más escurridizo de los dioses: el Tiempo. El tiempo que hasta entonces había sido metafórico – “una imagen móvil de la eternidad” decía Platón– se hacía ahora objetivo, literal.

El segundo invento es la brújula, que de modo análogo literalizó el espacio. El reloj nos dio una sensación de poder controlar el tiempo, un punto arquimedianeo desde el cual podíamos liberarnos de la esclavitud del ritmo natural. La brújula hizo más o menos lo mismo con el espacio, al liberarnos de la tiranía de lo desconocido, de no saber dónde estábamos. La tercera innovación clave, la imprenta, resumió y compendió esta sensación de un mundo descifrable. En particular, aumentó la capacidad de leer y escribir, lo que redujo la dependencia de una elite letrada. Como consecuencia, disminuyó la riqueza de la cultura oral cuyo discurso empezó a parecer subjetivo, imaginario e insustancial. Incluso empezamos a desconfiar de nuestros recuerdos cuando los contradice la letra impresa. El mito dio paso a la historia; la memoria misma fue convertida en literal por la maquinaria.

Harpur también habla de las máquinas modernas (2006, p. 282) las más mágicas de todas, las electrónicas. Tenemos la tentación de comparar el cerebro humano con un ordenador, igual que en su momento llegamos a creer que el universo era la máquina con la que se le había comparado.

La tecnología, la máquina, es el epítome del desarrollo. Soporta el principio de *cambio*, concretamente de *mejora*. El problema es que la tecnología ha entrado en una creciente aceleración y muchas culturas no resisten el cambio de un elemento en su sistema analógico. No pueden evolucionar tan rápido como la tecnología y se desintegran.

Es una de las paradojas del desarrollo, no se trata sólo de mejorar nuestro lugar en el mundo sino de introducir esas mejoras con responsabilidad. La prioridad que otorgamos a la máquina (basta observar el espacio que ocupan los coches frente a los peatones), es una prueba de lo mucho que nos fascina la *funcionalidad*. Por eso nos resultan tan curiosas estas máquinas marginales, aparentemente sin función, construidas para mejorar el mundo de una forma poética.



Fig. 9. Hefesto en silla de ruedas.

En nuestro mundo cotidiano las máquinas más respetables son las que facilitan la vida a quien está en desventaja. En la mitología griega encontramos la primera silla de ruedas de la que tenemos constancia. La construye Hefesto, hijo de Zeus y de Hera. Arrojado por su padre desde lo alto del Olimpo por haber nacido con defectos en las piernas, fue recogido por Eurínome y Tétis. Éstas le dieron a conocer todos los secretos de la artesanía y la metalurgia fina, habilidades que luego aplicó en la creación de una silla de ruedas anfibia que conocemos gracias al dibujo en una vasija.

La técnica al servicio de la imaginación y la voluntad también le sirvió a Temple Grandin, una mujer ingeniera con autismo, para construir un artificio con el que darse abrazos (Sacks, 1999). Descubrió lo reconfortante que le resultaba sentir un poco de presión sobre su cuerpo e, incapaz de obtenerla con el contacto interpersonal, construyó una máquina inspirada en los transportadores de vacas y la instaló en su dormitorio. Su historia nos hace pensar en la de Màrius Serra, quien encargó fabricar un folioscopio para ver a su hijo parapléjico correr. Colocaron al niño sobre un fondo croma en las distintas posturas que simulan la carrera. El fotógrafo, trabajó suspendido en el aire con un arnés. Al verlo, la hermana del niño dijo que parecía un ángel.

De un invento de la imaginación para la imaginación, a un invento del ingenio para mejorar la calidad de



Fig. 10 William Kamkwamba y molino



vida. William Kamkwamba construyó un rudimentario molino e hizo la luz en su pequeño pueblo de Malawi. Lo asombroso del joven es que con tan solo 14 años y ningún conocimiento de electricidad se obstinó hasta conseguir su objetivo. Ahora su pueblo es de los pocos de Malawi que no se apaga al anochecer.

El final de este capítulo está dedicado a los mapas. ¿Por qué nos atrae tanto la cartografía? El arte contemporáneo está lleno de ellas.

Guillermo Kuitca (Buenos Aires, 1961) trabaja con mapas de carretera, planos de ciudades, planos de apartamentos... El brasileño Leonilson (Fortaleza, 1957-1993) también dedicó parte de su obra a los mapas, que integra como parte de la documentación necesaria de su cartilla secreta que ensalza el gusto por la pequeña escala y la intimidad de las historias personales frente al gran formato y las pretensiones de gran parte de sus coetáneos.



Figs. 11 y 12. Guillermo Kuitca, *Sin título (Torino)*, (1995) y obra de la serie *Colchones*, (s.f.)

Un mapa es un modelo de la realidad que nos permite relacionarnos con ella “dada la complejidad del mundo, jamás podremos abarcarlo ni concebir qué es realmente, pero sí podemos desenvolvernó en él *cartografiándolo*”. (Guerrero, 2009, ¶ 2)

## 2. MICROUNIVERSOS Y PAÍSES IMAGINARIOS

¿Qué tienen de particular los microuniversos *outsider*, creados al margen de conceptos como Arte o Micronación? Para empezar, las reacciones del entorno que provocan suelen ser hostiles porque, ya lo dijo Georges Brassens, “a la gente no le gusta que uno tenga su propia ley”. Surgen como una necesidad y deben abrirse camino entre las objeciones de la familia y la comunidad, al menos durante los primeros años, hasta que la obra llame (o no) la atención de los curiosos.



Figs. 13, 14 y 15. Gerard Van Lankveld en Monera

En una urbanización de la pequeña ciudad de Gemert (Dinamarca) se oyen repicar campanas. No provienen de la iglesia sino de una de las casas de ladrillo en apariencia igual a las otras, sobre la que se alza una torre de colores. Es la punta del iceberg de un imperio llamado *Monera*, regentado por **Gerard Van Lankveld** (Gemert, Dinamarca, 1947).

Desde su juventud, Van Lankveld se ha sentido diferente e incomprendido, lo que le ha empujado a crear su propio Estado, *Monera*, que significa *El Imperio de la Esperanza y la Tranquilidad*.

Este imperio imaginario había existido desde su juventud pero no es hasta 1967 que decide proclamarlo Estado y dedicarle la mayor parte de su tiempo. En ese momento lo declara oficialmente en guerra, de la que no ha salido hasta la fecha.

La bandera de *Monera* reúne los tres estados más relevantes para el autor, por ello tiene tres colores: el rojo de la frustración; el blanco de la esperanza e iluminación; el verde de la paz y la tranquilidad.



Fig. 16. Gerard Van Lankveld, *Monera se encuentra con Gent* (2005)



Fig. 17. Gerard Van Lankveld, maqueta de *Monera*

Entre otras medidas gubernamentales, Van Lankveld bautiza cada año transcurrido con un nombre latino. Considera que su lengua materna, el danés, es una lengua sólo apta para lo negocios. Dicho nombre encarna un concepto que resume los eventos o sentimientos más significativos del año. Los nombres latinos (que sí se ajustan a la belleza pintoresca de su reino) sufren transformaciones y crean una nueva lengua, el idioma de Monera.



Figs. 18 y 19. Mr. Imagination con atributos de poder.

### Mr. Imagination (Chicago, 1948)

muestra desde niño inclinación por las actividades artísticas y recoge materiales de las calles que convierte en joyas para vender. Un día es agredido por la calle y dos balazos en el estómago le dejan en coma. Durante su recuperación recuerda haber tenido experiencias de iluminación y reproduce el relato del túnel tan habitual en personas que han estado cerca de la muerte. Poco después considera que debe dedicarse por entero

al arte y desarrolla la creencia de que artistas fallecidos accedieron a su mente mientras estaba en coma. Su nueva identidad artística viene acompañada de la conquista de un poder imaginario, para el que construye los atributos pertinentes: corona, cetro y trono.



Fig. 20. James Harold Jennings.  
Fotografía de Mario del Curto

En la actualidad es respetado por sus creaciones y su actitud visionaria. Son famosas sus adaptaciones de brochas y pinceles que personifica y convierte en esculturas.

Desde su infancia, **James Harold Jennings** (Carolina del Norte, 1930-1999) había sido considerado un individuo excéntrico. Fue educado por su madre, quien le enseñó “todo lo que debía saber sobre el mundo de ahí fuera”. Admite una fuerte inspiración religiosa en todo lo que hace, si bien rechaza las grandes religiones. Él cree en lo que llama *La Diosa*.

Se autocoronó en un reino conformado por cinco viejos autocares que había convertido en las partes de





Figs. 21 y 22. James Harold Jennings, *Mujeres Amazonas* y el autor fotografiado por Mario del Curto.

su vivienda y en el centro de su particular universo. Un universo gobernado por Amazonas en donde conviven indios y vaqueros.

Durante un tiempo le interesaron las estructuras *mecánicas* con algunas partes móviles que bien podrían formar parte del apartado *Máquinas maravillosas* pero de las que no hemos encontrado ninguna imagen.

Se suicidó la mañana en que cumplía 68 años, aterrorizado por el ritmo frenético al que cambiaba el mundo y la entrada en el nuevo milenio.

Profundamente religioso, **James Hampton** (Carolina del Sur, 1909-1964) esperaba la segunda llegada de Cristo a la tierra. En su trabajo como portero nocturno de un edificio gubernamental de Washington D.C. nadie sospechaba cuál era su ocupación de los últimos 14 años. No fue hasta su muerte que descubrieron lo que había estado desarrollando en sus furtivas visitas a un garaje alquilado.

El *Trono del Tercer Cielo de la Asamblea General de Naciones del Milenio* había sido concebido por el autor como conjunto litúrgico compuesto por un trono principal, 25 coronas, varios púlpitos, altares y objetos sagrados. Hampton trabajaba a partir de material reutilizado: sillas viejas, moqueta, bombillas fundidas, papel de regalo, cajetillas de tabaco, cartulinas... que transformaba y recubría con láminas de metal dorado o plateado.

James Hampton también ideó su propio texto sagrado, que permanece indescifrable.



Figs. 23 y 24. James Hampton, *Trono del Tercer Cielo de la Asamblea General de Naciones del Milenio*, (en torno a 1950)

### 3. MÁQUINAS MARAVILLOSAS

#### *Máquinas para ordenar el mundo*



Fig. 25. Franz Gsellman y *Máquina del mundo*



Fig. 26. Franz Gsellman *Máquina del mundo*

**Franz Gsellman** (Austria, 1910-1981) siempre tuvo una espina clavada por no haber podido estudiar ingeniería. En 1958 abandonó el negocio familiar tras el fuerte impacto que le produjo descubrir el Atomium de Bruselas.

Inspirado por esta construcción, inició un recorrido por toda Bélgica estudiando por su cuenta lo que podía sobre estructuras arquitectónicas. De vuelta a casa, decidió dedicar su tiempo a la construcción de una máquina de luz, color y sonido a la que llamó *La Máquina del Mundo*.

Esta Máquina del Mundo contiene entre otras cosas dos góndolas, un timón de barco, un set de sal y pimienta, cinco crucifijos, 64 silbatos, 200 luces de colores y un barómetro. Gsellman tardó 23 años en construirla. Comenzó reproduciendo el modelo de Atomium con 25



*hula-hoops*. No le resultó fácil esquivar las preguntas de sus familiares pero a pesar de todo, mantuvo su actividad en secreto durante ocho años, encerrándose en su taller cada mañana hasta la noche.

Cuando la obra salió a la luz produjo reacciones diversas, a la gente le resultaba curioso ver a este hombre menudo y frágil embarcado en lo que para ellos no tenía ningún sentido. Él sin embargo afirmaba que “Algún día sería buena para algo” Su fuerte fe cristiana le llevaba a considerar que esta máquina era un regalo que Dios le enviaba.

Al igual que su padre, **Zebedee “Z.B.”**

**Armstrong** (Thomson, Georgia, 1911-1993)

trabajó la mayor parte de su vida recogiendo algodón. Un día de 1972, tres años después del fallecimiento de su esposa se le apareció un ángel que le dijo “tienes que dejar de



Figs. 27 y 28. Habitación-taller de Z.B. y detalle

perder el tiempo. El día del fin del mundo está cerca”. A partir de ese momento la obsesión Armstrong fue construir un calendario-calculadora que le ayudara a determinar la fecha exacta del fin del mundo.

Armstrong afrontó esta misión construyendo calendarios tridimensionales que le ayudaran a calcular el Apocalipsis. Los artilugios, un total de más de 1500 piezas, adoptan todo tipo de formatos. Construía cajas de madera irregulares o se servía de papel, pizarra y objetos encontrados como buzones, urnas o cajetillas de cigarros.



Figs. 29, 30 y 31. Z.B., *Dial sin título* (1982), *Caja Fuerte* (1970) y calendario sin título ni fecha encontrados

Llama a su técnica pictórica *taping*. Ésta consiste en escribir signos tipográficos en rojo sobre superficies pintadas en blanco. A veces introduce otros colores, sobre todo para



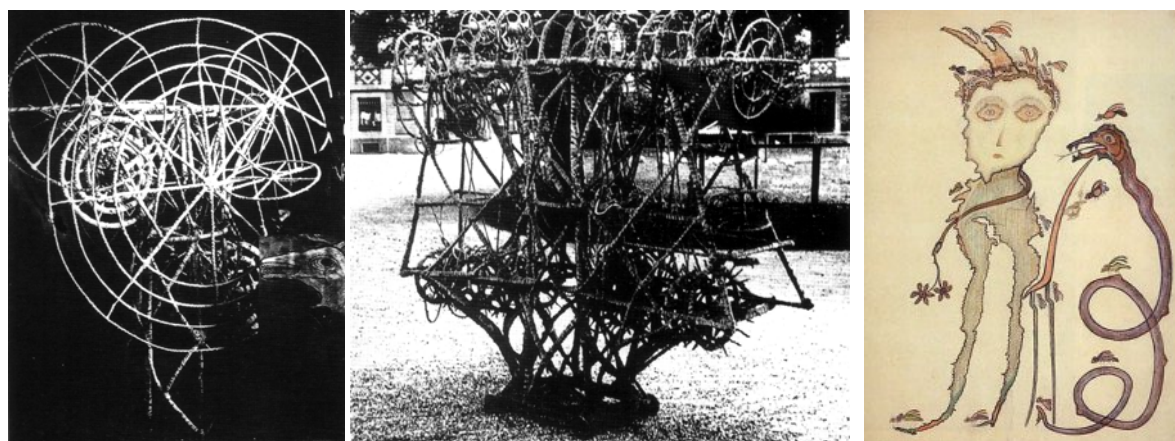
determinar las zonas de pasado y futuro. Utilizando su conocimiento del tiempo y su don de la predicción realiza también algunos esquemas de inversiones.

Antes de enloquecer, **Heinrich Anton Müller** (Boltigen, 1865-1930) inventó una máquina para cortar uvas que iba a revolucionar la industria vinícola. La mala suerte quiso que le robaran la idea antes de patentarla y el disgusto le llevó a la locura, o al menos sirvió de detonante. Fue internado en el Hospital Psiquiátrico de Münsingen (Berna) compartiendo destino con otros personajes ilustres de la esfera creativa, poetas como Robert Walser, el escritor Friedrich Glauser, el escenógrafo Adolphe Appia y el bailarín Vatslav Nijinski.

Allí pasó mucho tiempo refugiado en un agujero que había cavado en la tierra. Aunque siempre protestó contra su confinamiento supo reconciliarse con la locura, a la que convirtió en su razón de vivir. Construyó varias máquinas sin aparente funcionalidad que parecían estar destinadas a producir energía. También construyó una especie de telescopio y dedicó mucho tiempo a investigar los principios del movimiento perpetuo aplicados a distintos mecanismos. Ninguno de sus inventos sobrevive, la mayoría fueron destruidos por él mismo en señal de protesta.

Müller es conocido principalmente por los dibujos que realizó en toscos cartones o en papel de embalar. Creo así el universo de personajes de línea temblorosa y ondulante que tanto fascinaron a Dubuffet.

Otro de sus pasatiempos era mirar por una especie de catalejo a un pequeño artilugio que nadie sabía lo que era y que los médicos interpretaron como el icono de una *sex symbol*.



Figs. 32, 33 y 34. Heinrich Anton Müller *Máquinas*, (realizadas entre 1914 y 1922) y *Hermine* (entre 1917 y 1922)

**François Monchatre** (Francia, 1928) está fascinado con la aviación y construye excéntricas máquinas con todo tipo de materiales. Si éstas son interesantes de por sí, las completa con

curiosos títulos, poéticos y ocurrentes. Entre otros oficios, François construyó muñecos y fue limpiador de cristales.

Su obra se encuentra recogida en la colección de Alain Bourbonnais de la Fabuloserie, al igual que las extrañas máquinas de **Joël Negri** (Francia, 1949), que replantean la relación del hombre con la locomoción.

Joël Négri era albañil de profesión y tenía cierta experiencia trabajando con mosaicos y azulejos. Sus primeros trabajos fueron relieves pero poco a poco se fue sumergiendo en su principal inquietud que gira en torno a la rueda. Realizó una serie de “carros” con cabezas humanas o de animal. Objetos híbridos a caballo entre el juguete y la máquina, lo orgánico y lo mecánico. En sus últimos trabajos ha virado su interés a creaciones más abstractas sin llegar a abandonar su léxico preferido compuesto de alas y ruedas.



Figs. 35 y 36. François Monchatre, *Puedo llamaros Hélène* (1977) y Joël Negri, *El carro a vela*, (s.f.)

El granjero **Emery Blagdon** (Nebraska, 1907, 1986) empezó a crear a escondidas de sus vecinos una especie de máquina gigante compuesta de múltiples piezas independientes. Más adelante empezó a compartir sus obras, éstas componían un total de cien pinturas y cincuenta esculturas de acero, que ocuparon los últimos 30 años de su vida.



Fig. 37. Emery Blagdon, *Sin título / Casa proyector* (s.f.)

La mayoría de los artilugios están hechos con alambre y aluminio, integrando fragmentos de plástico, cristal o madera. Muchas de las piezas tienen el aspecto de extrañas jaulas. El conjunto está orquestado de manera que las figuras circulares se encuentran en el centro y aquéllas más planas en la periferia.

Blagdon pensaba que sus creaciones desarrollaban un campo magnético alrededor que

podía curar enfermedades, por ello llamó al conjunto de sus creaciones *La Máquina de Curar*. Cuando le preguntaban por la forma en que eso sucedía él afirmaba “no lo sé, simplemente funcionan”.



Figs. 38 y 39. Tom O. Every, *Forevertron*



*Forevertron* es obra de **Tom O. Every** (Wisconsin, 1939) que en 1983 dejó el negocio familiar (una empresa de recuperación de material industrial) a su hijo para dedicarse a la construcción de este entorno compuesto por piezas desechadas de maquinaria. Su construcción está destinada a favorecer los viajes espaciales. Para ello cuenta con una cápsula-huevo en la cúspide dispuesta a ser lanzada al espacio en cualquier momento. Un telescopio construido con tubos y ruedas ayudaría a seguir el viaje espacial desde la tierra.





Figs. 40 y 41. A.C.M., esculturas con piezas mecánicas

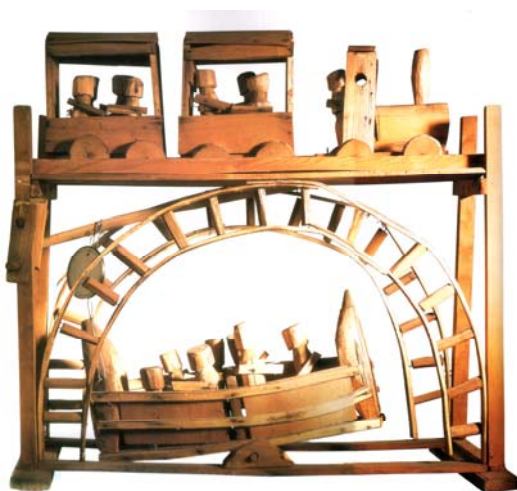


Fig. 42. Emile Ratier, *Viaducto*, (1972)

A. C. M. (Francia, 1951) también construye esculturas con piezas mecánicas. Era un chico extremadamente tímido que consiguió empezar estudios de arte a pesar de no haber terminado la enseñanza secundaria. Su época en la Academia de Bellas Artes le resultó muy dura. No se sentía cómodo con el resto de los estudiantes y detestaba su tendencia a intelectualizar el arte o llevarlo hacia la política (eran los años posteriores a 1968). Intentó suicidarse varias veces y se refugió en autores contestatarios como Rainer Maria Rilke, Friedrich Nietzsche o Antonin Artaud.

En 1976 su vida dio un giro cuando heredó una casa en ruinas que había sido una fábrica. Allí se le abrió un mundo de posibilidades y comenzó a limpiar y pintar pequeñas piezas mecánicas que juntas, construían extraños edificios, catedrales y barcos...

**Emile Ratier** (Lot, Francia, 1894-1971) también se sintió salvado por la escultura. Habiendo dedicado su vida al trabajo de la madera, comenzó a darse cuenta de que estaba a punto de quedarse ciego. La pérdida progresiva de la vista le empujó hacia un mundo donde se potenciaran los otros sentidos. Sin dejar de trabajar el material por él más explorado, la madera, empezó a explorar sus posibilidades creativas, construyendo objetos fantásticos y polisensoriales. Norias, extraños tiovivos o relojes cuyo engranaje se diseñó para ser activado por pequeños animales como ratones. El tacto y el sonido tienen

un papel importante en el disfrute de estas máquinas de madera, clavos viejos, piezas de bicicleta y alambre. Ratier quedó completamente ciego a la edad de 65 años.



Fig. 43. Pierre Avezard, *Carrusel*.

Otra historia conmovedora es la del tiovivo de **Pierre Avezard** (Francia, 1909- 1992). Un conjunto móvil de figuras de madera y metal construidas con latas de conservas y otros materiales de desecho. Posee una réplica de 12 metros de altura de la Torre Eiffel, un átomo de molécula gigante, flores y plantas de metal entre otros objetos fantásticos. En la actualidad puede seguirse viendo en la colección La Fabuloserie.

A Pierre Avezard, llamado *Petit Pierre*, le gustaba decir que nació antes de lo previsto. Sin siquiera el agujero de las orejas, por tanto sordo y medio ciego, se le confió el “oficio de los inocentes”: pastor. La invasión de las máquinas en la vida del hombre le dejaba perplejo y pasaba sus días analizando el movimiento de los aparatos con los que se topaba. Solitario y fascinado por la velocidad a la que cambiaba el mundo, comenzó a construir este carrusel que aún hoy sigue girando con ensordecedor chirrido de hierros.

**Vollis Simpson** (EEUU, 1919) en Carolina del Norte utilizó la energía del viento y el sistema de calefacción de su hogar para mover sus molinillos gigantes, algunos de más de 10 metros. El metal empleado en su fabricación procede de piezas de vehículo encontradas en vertederos. Le interesaban sobre todo los reflectores que devolvían brillos de colores en todas direcciones.



Fig. 44 y 45. Vollis Simpson, *Molinillos gigantes*.





Fig. 46. Punch Mbhele, *Casa helicóptero*

Como vemos, todas estas máquinas servirían para ilustrar el anterior capítulo dedicado al reciclaje de materiales. Estas máquinas suelen proceder de otras máquinas que han sido abandonadas. Así procede también **Punch Mbhele** (Bergville, 1969), un joven sudafricano que desde muy pequeño fabricaba sus propios juguetes con material

de desecho. La más espectacular de sus creaciones actuales es su propia casa avión-helicóptero-pescado que construyó a partir de postes de telégrafo y recubrió con chapa de camiones.

### **Máquinas para volar**

Cuando se dijo a los esquimales Oornak que los hombres habían llegado a la luna ni siquiera se inmutaron: “Eso no es nada –dijo uno-. Mi tío ha ido a la luna muchas veces”. (Harpur, 2005, p.291)

Una de las primeras tentativas de un hombre por volar con alas de fabricación humana que aparece registrada en la historia es aquella de **Albrecht Ludwig Berblinger** (Ulm, 1770 –1829), también conocido como el sastre de Ulm.

Aunque se vio forzado a trabajar como sastre, él siempre quiso ser relojero y su pasión por la mecánica le llevó a construir la máquina que le permitiría volar. A pesar de la oposición del gremio, que se burlaba de su proyecto e incluso amenazaba con expulsarle, persistió en su empeño y consiguió llamar la atención del rey Federico I de Württemberg, quien financió su máquina y asistió a la demostración que tendría lugar sobre el Danubio en 1811.

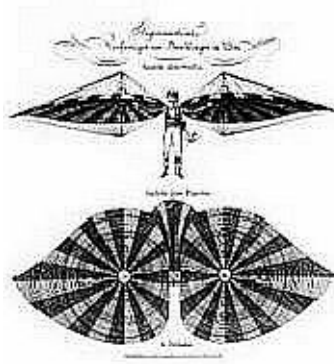


Fig. 47 y 48. Reproducciones de la máquina para volar de Albrecht Ludwig Berblinger



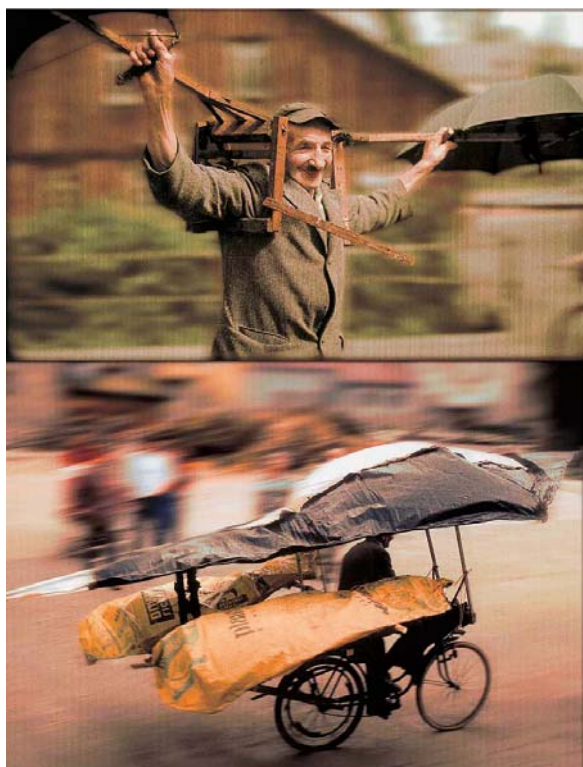


Fig. 49. Gustav Mesmer con sus ornitópteros.

Aquel día, mientras Albert Berblinger esperaba la llegada de un viento propicio, un policía harto de esperar le dio empujón que le tiro al río. Así se puso fin a su aventura y, aunque hoy se le recuerda con cariño en la ciudad de Ulm e incluso se reconoce su labor visionaria, en su época tuvo que sufrir las consecuencias del descrédito.

Casi un siglo más tarde nació **Gustav Mesmer** (Alemania, 1903-1994). Fue precisamente en 1903, año del comienzo de la aviación.

Como si esto hubiera marcado su sino, Mesmer estaba empeñado desde su juventud en construir un ornitóptero, intención que mantuvo hasta su fallecimiento con nada menos que 91 años.

La curiosidad que despertaban los aparatos que construía le brindó la oportunidad, de mano de algunos admiradores, de conocer la aviación moderna. Gustav Mesmer montó, ya en edad avanzada, en avión de hélice, en dirigible e incluso en helicóptero. No por ello dejó de trabajar en sus bicicletas voladoras que estaban destinadas a elevarse como las aves a costa de sus propios músculos.



Fig. 50 y 51. Gustav Mesmer con ornitópteros.



Fig. 52. Charles Dellschau *Sin título*, (s.f.)



Fig. 53. Charles Dellschau, *Sin título*, (s.f.)

Esto demuestra que su empeño en volar, no se satisface con el hecho de desplazarse por el cielo. Se trata más bien de conseguir transformarse en pájaro, símbolo de desatadura y liberación. Viendo alguna de las fotografías de sus aparatos, nos damos cuenta de que eran prótesis que pretendían transformar el cuerpo humano para conferirle una habilidad que la naturaleza le había negado.

**Charles Dellschau** (Texas, nacido en Alemania, 1830-1923) había sido carnicero y no conoció actividad creativa alguna hasta su jubilación. A partir de ese momento, desde los 78 hasta los 92 años, dedicó toda su energía a dibujar. Todos sus dibujos representan artilugios inventados para volar. Completaba cuadernos de notas de gran formato con varios tipos de aparatos que cobraban vida a través de la acuarela y el collage. Integraba incluso papel de carnicería y hule en sus creaciones.

En ocasiones las máquinas representadas se parecen a globos o dirigibles pilotados o cargados con algún pasajero. Otras se trata de imágenes más líricas que visionarias: barcos que flotan en el aire gracias a paraguas, bicicletas, autobuses y tranvías fantásticos... Dellschau gustaba

de enmarcar sus creaciones con motivos rayados o geométricos e inscripciones, un indicativo de su consciencia o intuición de estar realizando algo con valor plástico y no un boceto preparativo para la construcción de una máquina.

Su proceso creativo es similar al de otros artistas *outsiders*, trabaja en la soledad de una parte aislada de la casa, en este caso su ático, donde trabaja al ritmo de una obra diaria. Hemos visto que otros autores utilizan también las partes altas (áticos, buhardillas) o las más alejadas (garajes, graneros) para dar rienda suelta a su actividad creativa.

Si nos fijamos en los fragmentos de periódicos de la época que asoman bajo los dibujos del autor, podremos leer sobre misteriosos avistamientos, extrañas luces y formas en el cielo, así como investigaciones de la época sobre supuestos gases antigravedad. Dellschau se sintió particularmente interesado por un gas denominado Supa, gracias al cual pensaba que se podía hacer volar casi cualquier cosa.

Mucho antes de que los hermanos Wright realizaran el primer vuelo con motor de la historia en 1903, Charles Dellschau ya se afanaba en vaticinar la forma definitiva que tomaría la máquina de volar pero su trabajo fue ignorado hasta finales de los años 60.

#### 4. CARTOGRAFÍAS

Disponemos del orbe pero no de su concepto. L. M. Panero (2007, p.18)

Un mapa es la interpretación humana de un misterio natural. Es voluntad de conocer, traducir y ordenar para finalmente adquirir control.

El mundo sobre un papel se convierte en un símbolo amable y plano que podemos doblar y guardar en el bolsillo. Podemos incluso olvidarnos de que existe por sí mismo y verlo para siempre cifrado, acotado bajo las unidades humanas de medida.

**Opicinus de Canistris** (Pavia, 1296-1350) es el primer artista *outsider* que conocemos. Original de Pavia, desempeñó un cargo eclesiástico en la corte papal de Avignon en una época desgarrada por los conflictos políticos y espirituales. Por aquel entonces había dos centros espirituales que luchaban por el poder, Roma y Avignon. Opicinus optó por refugiarse en Avignon,

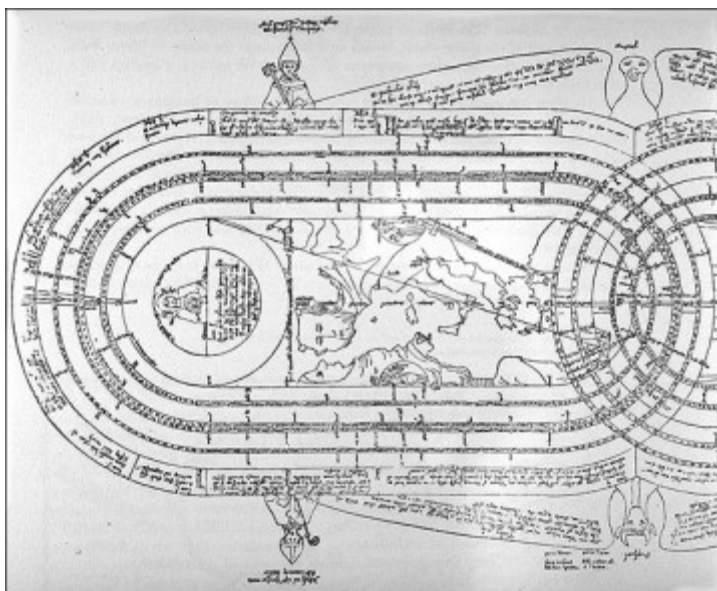


Fig. 54. Opicinus de Canistris, *Mapa del mundo*, (s. XIV)



donde tuvo problemas con la justicia pues fue acusado de delito simoníaco (tráfico con objetos espirituales).

En el año 1329, Opicinus de Canistris cayó gravemente enfermo y comenzó a registrar sus sueños y visiones:

Por el momento quedé mudo, paralizado de la mano derecha, y perdí, de forma milagrosa, gran parte de mi memoria para asuntos del conocimiento. (citado en Kris, 1955, p. 140)

Se cree que era esquizofrénico. Por supuesto esta enfermedad no estaba identificada como tal en la Edad Media y él se refería a lo que le ocurría como “la enfermedad de la mano sola”. Con esto parece aludir a esa sensación de extrañamiento ante lo que surge de uno mismo, pues esta enfermedad le empujaba a dibujar desenfrenadamente. De Canistris escribió dos opúsculos y un volumen lleno de grandes dibujos comentados.



Fig. 55. Opicinus de Canistris, *Mapa del mundo*, (s. XIV)

En sus numerosos mapas interpreta antropomórficamente la geografía física, de forma que las costas perfilan continentes al tiempo que siluetas humanas que, a su vez, pueden leerse en dos sentidos, como si se tratara de figuras gestálticas. Opicinus es un ejemplo maravilloso de lo que Escudero Valverde llama *línea trasmutable*, refiriéndose a esas líneas ambivalentes que convierten lo representado en un objeto mutable. Ernst Kris se refiere a ello como sigue:

Hay en sus dibujos una tendencia que merece nuestra particular atención: la frecuencia con que una línea sirve a varias funciones, con que una forma invade la otra. La transformación de las líneas costeras de los mapas en formas humanas puede servir como un ejemplo: trátase de una trasmutación a la que presumimos se adhieren ciertos contenidos de pensamiento. Si bien esos pensamientos permanecen desconocidos, cabe suponer que podría existir alguna relación con la creación y la descomposición del cuerpo. Al mismo tiempo, el juego con formas y el juego con palabras son característicos de la irrupción del proceso primario y parte de la sintomatología típica de la producción esquizofrénica. (Kris, 1955, p. 140)

Crear un mapa es una forma de ordenar el mundo y nuestra propia psique. Nos ayuda a tomar conocimiento profundo del caos que nos circunda y a transformarlo en una pieza esquemática que nos tranquiliza. A **Zdenek Koseck** (Duchcov, República Checa, 1949) lo que le preocupa es la climatología, es de hecho, apodado *El meteorólogo*. Desde que sufre una profunda fractura psíquica en 1985 pasa sus días “creando” el tiempo sentado frente a la ventana de su apartamento. Piensa, por ejemplo, que si enciende un cigarrillo va a provocar un tornado en la otra punta del mundo. Así, se siente responsable de todo lo que sucede en materia de climatología. Anota hasta el más mínimo detalle: el vuelo de los pájaros, las nubes, los vientos, los sonidos en que se adivinan tormentas.... Su cerebro es un radar que crea y controla el tiempo. De esta manera explica cómo se convirtió en *El Meteorólogo*...

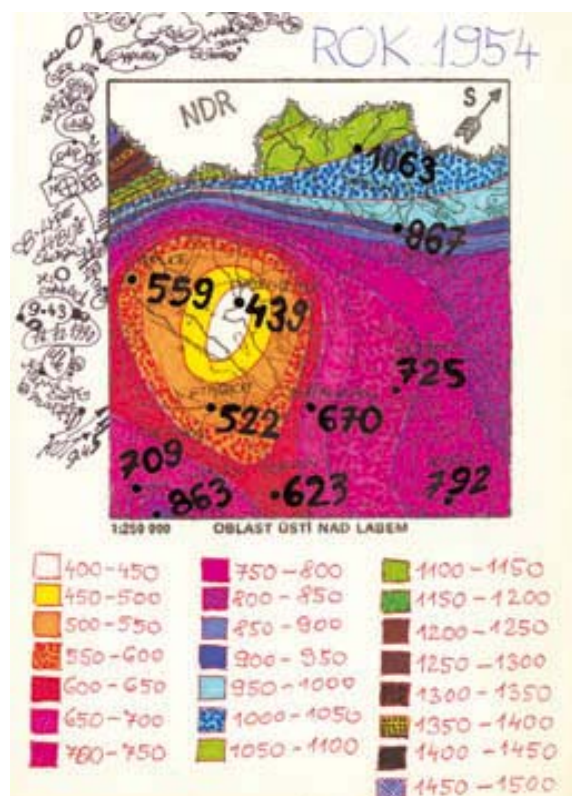


Fig. 56. Zdenek Kosek *Sin título*. (s.f.)

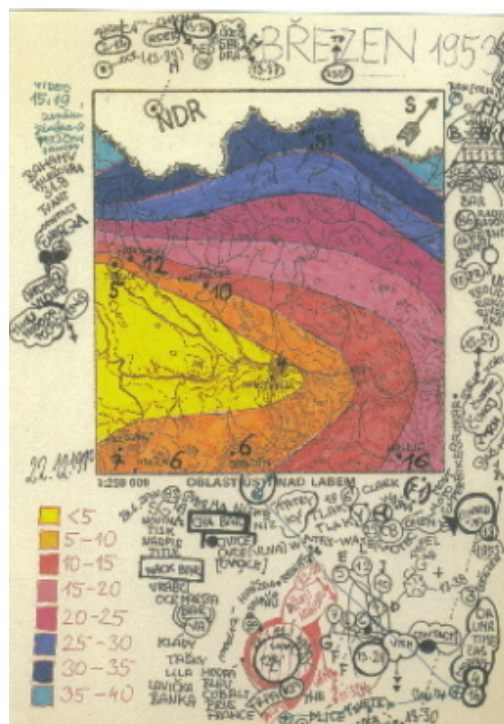
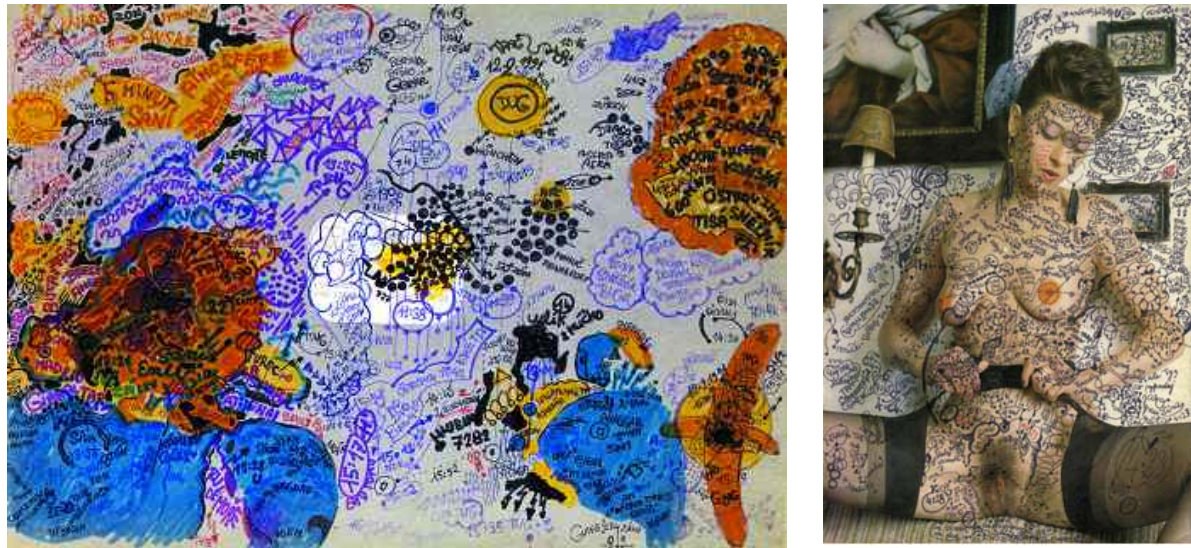


Fig. 57. Zdenek Kosek, *Sin título*, (s.f.)

Estaba en la galaxia regentando el universo. Tenía la impresión de tener la cabeza abajo y las piernas en el aire, de estar al revés. Me sentía girar, como en un tióvivo. Volaba como las aves. Anotaba todo lo que pasaba debajo de mí. Era no sólo el dueño del tiempo sino también de la política. Yo nombré a Vaclav Havel director de la República. Me consideraba inmortal. Cuando hacía todos estos dibujos, mi cabeza era como un remolino, un abanico. Era el dueño del mundo, y tenía la enorme responsabilidad de resolver todos los problemas de la humanidad. ¿Quién lo haría si no? Zdenek Kosek. (Decharme, 2005)

Estos diagramas resultan caóticos para cualquiera ajeno al universo del autor, pero para Kosek contienen cálculos precisos de acuerdo a un sistema apropiado para la “misión” que le ha sido otorgada.





Figs. 58 y 59. Zdenek Kosek, *Sin título* (s.f.) y *Mujer tatuada* (s.f.)



Figs. 60 y 61. Josef Heinrich Grebing, *Diagrama de colores* (s.f.) y *Mapa de Europa*, (s.f.).

La enfermedad sorprendió a **Josef Heinrich Grebing** (Alemania, 1879 - 1940) siendo un sistemático hombre de negocios. A partir de entonces se dedicaría a cubrir de dibujos sus antiguos libros de contabilidad. El objetivo de sus columnas de elementos, listas y sistemas es ordenar el mundo desde un nuevo sentido. Así configuró su muy personal y sofisticado *sistema-mundo*. Su obra abarca calendarios, postales, certificados, papeles de cartas y cuadernos ilustrados plagados de listas y de cálculos, según metodologías procedentes de una anterior reencarnación. Una vez más, su hermético sentido es accesible sólo para su autor.





Fig. 62. Josef Heinrich Grebing, *Roma* (detalle), (s.f.)

Al igual que otros pacientes de psiquiátrico de larga duración, Grebing murió asesinado por los nazis.

Como Grebing, **August Natterer** (Alemania, 1868-1933) fue un ingeniero y hombre de negocios respetable hasta que a los 39 años comenzó a sufrir delirios. Estos consistían en una visión del Juicio Final tan bella como terrible y cuyas

imágenes viajaban a una velocidad de 20000 visiones por hora. El impacto de esta alucinación le llevó a una depresión y un intento de suicidio. Finalmente fue internado en un hospital psiquiátrico, donde se dedicó a redimir al mundo y dibujar sus visiones en un estilo minucioso que fascinó a artistas como Max Ernst o Dalí, quien también usó la técnica de la imagen doble con la que Natterer compuso su *Cabeza de bruja*, un dibujo que en palabras del autor, muestra el verdadero y peligroso rostro de la naturaleza y la ciudad.

Colin Rhodes describe así la creación de su universo:

Construyó un sistema ilusorio maravillosamente pormenorizado en el cual debía llevar a cabo la tarea de redención que Cristo había dejado inconclusa desde su posición en una jerarquía global en la cual era la autoridad superior. (Rhodes, 2002, p.65)



Fig. 63 y 64. August Natterer *Cabeza de bruja*, (s. f.) y *Bispo do Rosário, Placas de calles*, (s.f.)

También encontramos cartografías en el repertorio de objetos creados por Arthur Bispo do Rosário a fin de constituir un inventario para el Día del Juicio Final. Para registrar los lugares de los que se iba acordando, creo unas inquietantes “placas” de calles de gran belleza plástica.

Apenas conocemos nada de la vida de **Michael** apodado *El cartógrafo*. De él sólo sabemos que en torno a 1980 se aproximó al conocido poeta, coleccionista y marchante de arte Victor Musgrave, a quien dio a conocer sus bellas cartografías de lugares imaginarios o sin identificar. Ficticias vistas aéreas, delineadas con delicadeza en composiciones armoniosas.



Fig. 65. Michael, *El Cartógrafo*. Sin título. (s.f.)



Fig. 66. Chris Hipkiss, *Solitaria Europa*, (s.f.)

**Chris Hipkiss** (Londres, 1964) dice representar en sus obras la lucha entre la naturaleza femenina y la cultura masculina. Sus entornos urbanos, industriales y alienígenas son bastante inquietantes. Sus obras impactan por los formatos gigantescos (su mayor obra tiene 7 metros de ancho) tratados con minuciosidad.

Completamente autodidacta, dejó de estudiar a los 16 años y se dedicó a explorar los alrededores de los suburbios londinenses donde vivía, aprendiendo los nombres latinos de las plantas y los pájaros de la rivera. Quizás sus dibujos reflejan de alguna manera ese temprano interés que le acerca a los ilustradores de enciclopedias.

En la actualidad, el interés comercial que han suscitado sus creaciones le permite dedicar gran parte de su tiempo a dibujar. El imaginario de Hipkiss se basa en su particular interpretación de paisajes, a menudo vistas aéreas, poblados de extrañas plantas, mujeres guerreras y arquitecturas ruinosas. De él se ha dicho que “posee una destreza ilustrativa



que parece indicar que se trata de un artista cualificado imitando características del arte *outsider*” (Hickey, 2007, ¶ 3).

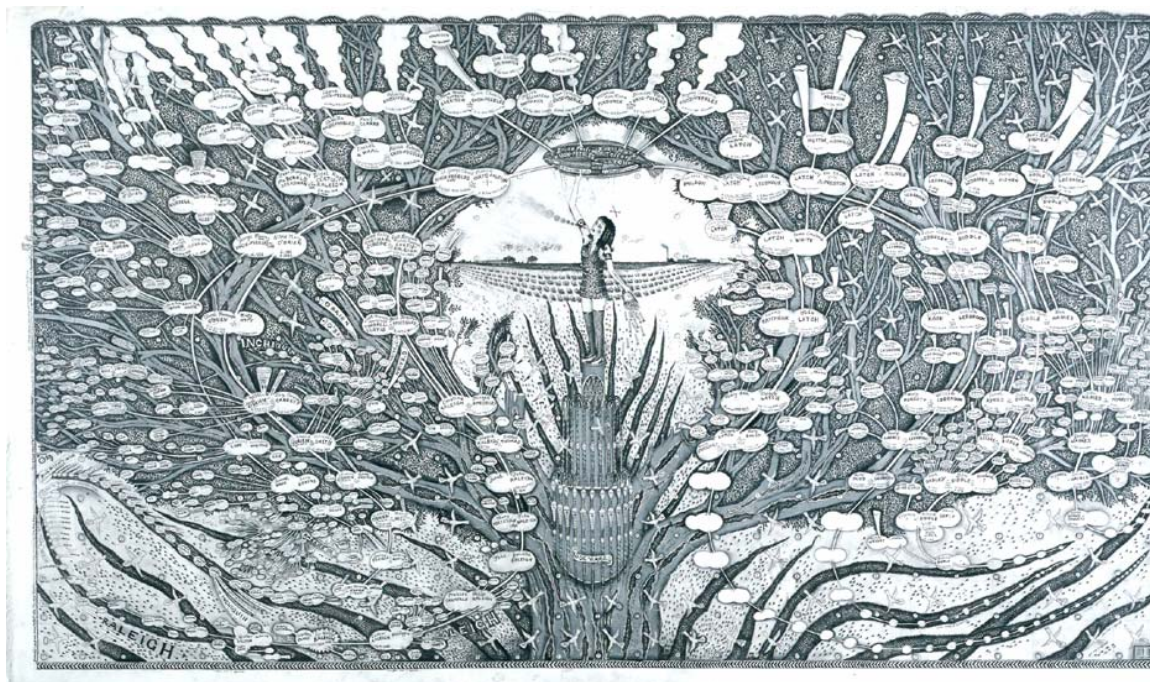
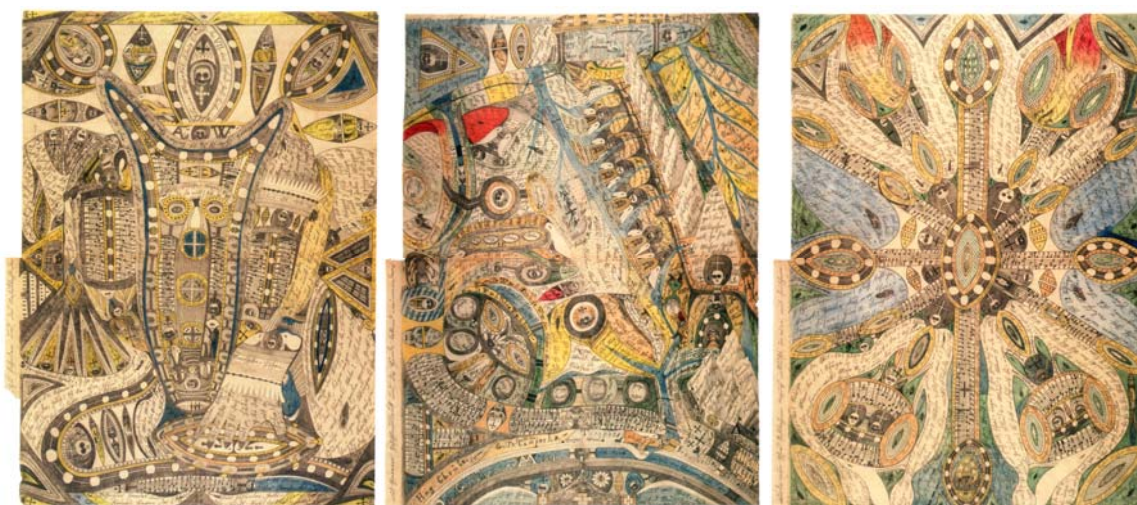


Fig. 67. Chris Hipkiss, *Árbol Familiar*, (s.f.)



Figs. 68, 69 y 70. Adolf Wölfli, *Golfo de México*, *Distrito colonial inglés-Gran Bretaña*, *Isla de NuncaIría* y *Puerto de la Ligera Isla Sagrada en el Océano Pacífico un colonia Inglesa- Gran Bretaña*, (todas las obras son de 1911)

Terminamos este recorrido citando al prolífico **Adolf Wölfli** (Suiza, 1864 – 1930), que diseña multitud de mapas en los que mezcla lugares reales (por ejemplo Gran Bretaña) con otros inventados (como la Isla de NuncaIría o la Ligera Isla Sagrada) para ilustrar sus aventuras imaginarias.



En lo que a la elaboración de mapas se refiere, no se trata de representaciones bidimensionales de la geografía. Como apunta Lyle Rexer (2005, p. 151), “son más bien episodios catárticos narrados de manera emocional y simbólica”.

A continuación veremos su obra y su biografía con más detenimiento.



Fig. 71. Adolf Wölfli, *Vista General de la Isla de Nuncairia*, (1911)

## 5. ADOLF WÖLFli, EL RECUERDO INVENTADO

A principios del s.XX, Adolf Wölfli produjo una obra monumental compuesta por 25.000 páginas ilustradas en un asilo para enfermos mentales de Waldau. En ellas relata la historia de su vida imaginaria, empezando por los viajes de un niño llamado Doufi (su *alter ego*) que recorre un mundo reinventado por el autor. Sus aventuras vienen acompañadas de mapas ficticios, palacios, himnos... a través de una compleja red de textos, dibujos, collages y composiciones musicales con las que reinventa la historia de su infancia y proyecta su glorioso futuro como San Adolf II. Es por esto que algunos han interpretado su alegoría narrativa como una hagiografía.

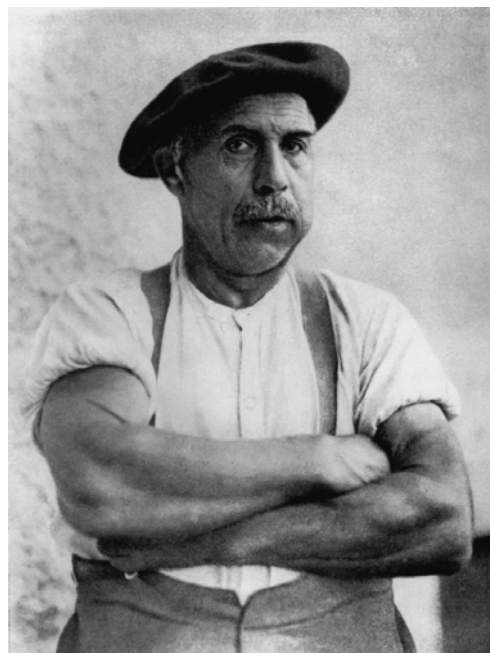


Fig. 72. Adolf Wölfli (1920)

Adolf Wölfli es un personaje fundamental en la historia del arte *outsider*, no sólo por la calidad de su trabajo creativo, si no porque su encuentro con el psiquiatra Walter Morgenthaler (1883-1965) en 1907 marca un hito en la hasta entonces desconocida “historia del arte de los locos”.

Hasta aquel momento, estas manifestaciones creativas habían suscitado el interés de los psiquiatras y se habían utilizado para elaborar diagnósticos, pero el interés por el arte de los enfermos mentales desde una perspectiva artística comienza con el tandem Wölfli-Morgenthaler y se afianzará en 1922 con la publicación del libro *La producción de imágenes de los enfermos mentales* también traducido como *Expresiones de la Locura* de Hans Prinzhorn (1886-1933).

En la actualidad, Adolf Wölfli es conocido en el mundo incluso por aquéllos que no están familiarizados con el arte *outsider*. Incluso existe una Fundación Wölfli con sede en Berna, su ciudad natal.

### Datos biográficos

Wölfli nació en Bowil (cantón de Berna, Suiza) durante una época de pobreza y crisis sociales.

Su padre era picapedrero y la miseria que azotaba a su entorno le llevó al alcoholismo y la delincuencia, pasando largas temporadas en prisión. Terminó por abandonar a su familia cuando Wölfli tenía cinco años.



Fig. 73. Adolf Wölfli en su habitación junto a sus libros, (1921)

Por aquél entonces dos de sus hermanos habían muerto antes de cumplir los tres años y otros dos pasaban la mayor parte del tiempo en prisión por pequeños crímenes. Anna, la madre de Wölfli, que hasta entonces había trabajado como lavandera, no consiguió hacerse cargo de la situación y cayó enferma.

Las leyes de la época instaban a enviar a la gente pobre que se encontraba en circunstancias similares a trabajar en granjas a cambio de alimento y techo. Así les ocurrió a Wölfli y a su madre. Fueron separados y Anna murió al año siguiente. Adolf tenía sólo 8 años y continuó trabajando y asistiendo al colegio, donde obtuvo buenas calificaciones hasta su certificación en 1879.

Después continuó unos años trabajando de manera itinerante como factótum. En 1882 se enamoró perdidamente de la hija de un granjero local, pero los padres de ésta se opusieron a la unión por razones sociales. La separación le marcó profundamente.

Su vida prosiguió en la infantería donde cumplió el servicio militar. En 1890 fue procesado en dos ocasiones por intento de agresión sexual a menores, lo que le llevó a pasar dos años en prisión. A su salida encontró cada vez más difícil hacerse con un trabajo. Sus jefes se sentían incómodos ante su extraño comportamiento que combinaba exaltación religiosa y agresividad. Un tercer amago de agresión sexual, esta vez a una niña de dos años condujo a su internamiento definitivo en el Hospital Psiquiátrico de Waldau, donde se le diagnosticó esquizofrenia y donde residirá hasta su fallecimiento en 1930.

Su nueva vida en el Psiquiátrico de Waldau comienza con una curiosa manera de rellenar el formulario de admisión, Wölfli escribe una pequeña biografía dividida en 5 capítulos. En ella describe su ruptura amorosa “Quedé abatido, melancólico, estaba a punto de



perder la sensatez. Aquella misma noche me revolqué en la nieve y lloré por la felicidad que me era cruelmente arrebatada” (citado en Spoerri, 2003, p. 16).

Los primeros años en la clínica, Wölflí fue un enfermo agresivo. Siempre había mostrado inclinación por la escritura, pero no empezó a dibujar hasta 1899 y lo hizo de manera espontánea. Los médicos cuentan en sus informes cómo de vez en cuando algún compañero rasgaba uno de sus dibujos provocando su cólera. Por aquel entonces estos eran sus únicos accesos de ira, desde que empezó a dibujar, el personal remarca que permanece más tranquilo. Walter Morgenthaler cuenta que en cuanto se veía solo, Wölflí se abstraía a su mundo inventado “que era más auténtico para él que el mundo real” (Rhodes, 2002, p. 74). A partir de 1907, Morgenthaler comenzó a alentar y documentar su trabajo creativo, reuniéndolo en el volumen que publicó en 1921 con el nombre *Un paciente psiquiátrico como artista*. Nunca antes se había llamado artista a un paciente de un centro psiquiátrico.

### *La biografía inventada de Adolf Wölflí*

El trabajo de Wölflí puede dividirse en dos grupos. Su obra narrativa y sus creaciones realizadas en hojas sueltas que el autor intercambiaba por cosas con otros internos.

Además, en 1916, Morgenthaler le animó a decorar dos armarios destinados a guardar el conjunto de su obra. Pero los dibujos encontraron mejor destino, están expuestos en la colección del Museo de Waldau. También decoró dos vitrinas del mismo y realizó un mural para el techo de su celda de 2'35 x 3,50 metros.

El grueso de la obra de Wölflí es su trabajo narrativo. Con su intento de describir un esquema alternativo del universo, representa, en opinión de Lyle Rexer (el *locus* clásico del arte esquizofrénico. (2005, p. 55). Desde este enfoque se puede comparar su obra con la de otro obsesivo creador de un microuniverso de pesadilla, Henry Darger, que también era esquizofrénico. Así lo considera Colin Rhodes (2002, p. 71):

Tanto Wölflí como Darger conciben su trabajo vital como una historia con principio y final. En el caso de Wölflí se trata de una historia atemporal y universal que comienza en su infancia y culmina en el cosmos eterno donde figuras de su pasado se transforman en diosas y dioses. Su rol en el proceso cambiaba a medida que su visión adquiría nuevo alcance, culminando en una figura sagrada, una especie de profeta, San Adolf II.

## Primeros trabajos

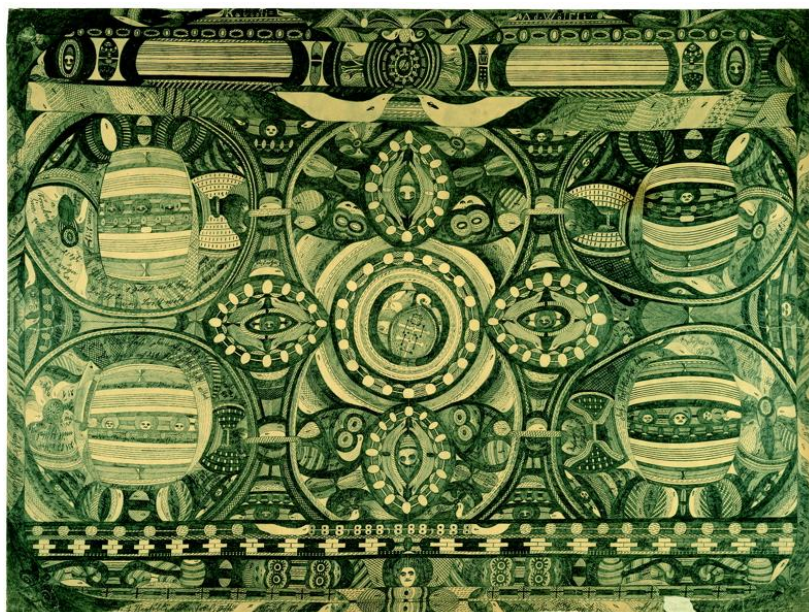


Fig. 74. Adolf Wölfl, *Espíritu-Central Católico, Roma*, (1905).

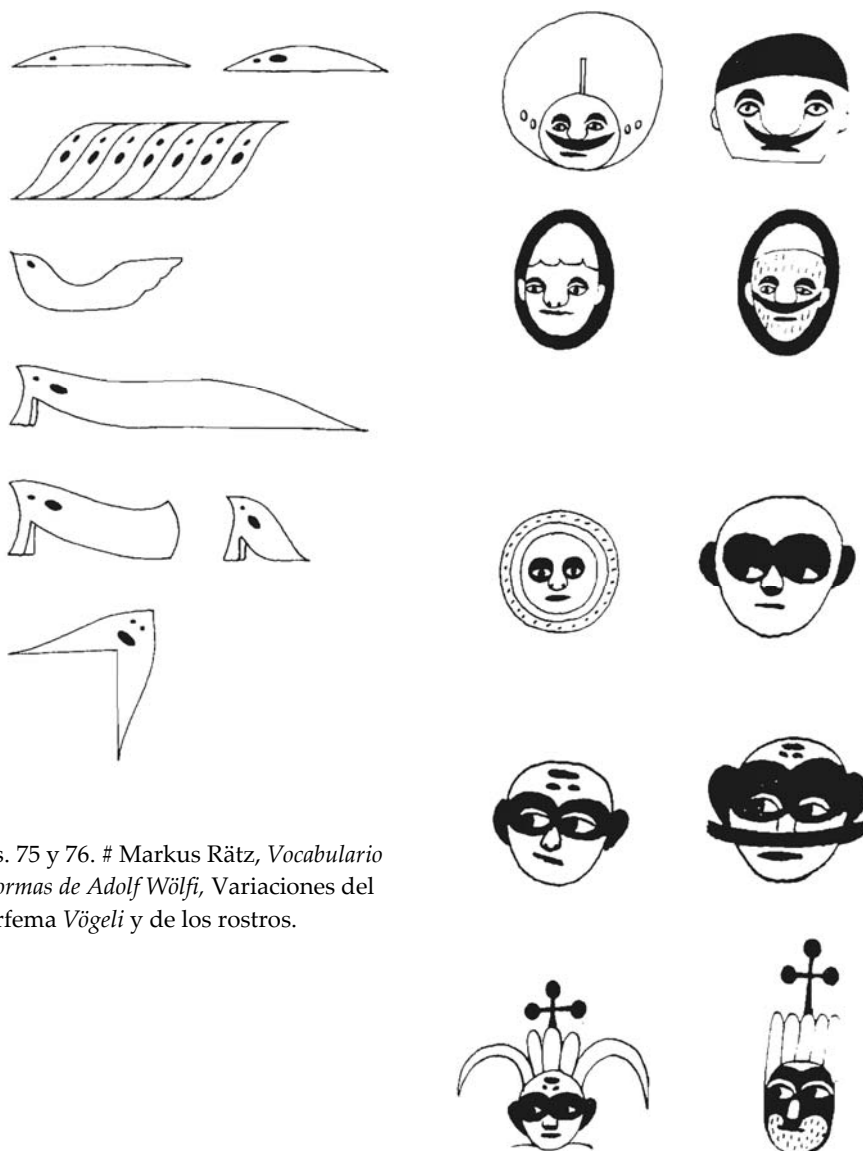
De los primeros trabajos (anteriores al encuentro con Morgenthaler) sólo sobreviven 50 piezas. Están realizadas a lápiz, ya que aún no se le había alentado a introducir color. Son composiciones que buscan un fuerte apoyo en la simetría y a menudo se organizan como mandalas. A este respecto Spoerri (2003, p.17) sugiere que “la aparición de mandalas

pudiera responder a la necesidad del autor de imponer el orden de la geometría sobre el caos de su enfermedad”. John Maizels (1996, p. 28) también señala esta característica de los trabajos de Wölfl “a menudo el centro de sus trabajos está dominado por una figura de mandala, su propio rostro vigilante en el centro, el jefe del universo y de algún modo, también su prisionero”. En las caras que dibuja Wölfl, siempre hieráticas y frontales, llama la atención que la mirada sea de reojo. Thévoz (1988, p. 145) pone este hecho de manifiesto y lo relaciona con sus circunstancias vitales, marcadas por la frustración de no poder mirar (a sus jefes, a la hija del granjero, a las niñas) pero necesitar permanecer vigilante (para evitar los castigos) y realiza un paralelismo con la mirada desviada de los autistas y los detenidos de los campos de concentración.

Ya en esta época encontramos todo el repertorio del imaginario de Wölfl en fase de maduración. Spoerri (2003, p.17) divide su vocabulario de formas en: ornamentos de transformación, bandas decorativas, signos y formas geométricas.

Los principales ornamentos de transformación son el pájaro, la serpiente y la cara triangular (que en esta fase de su obra aún no lleva su idiosincrásica máscara). El pájaro en Wölfl fue considerado un “símbolo de pansexualismo” por Morgenthaler (Rhodes, 2002, p. 75). El pajarillo (en alemán original *vögel*) funciona como una piedra de construcción y soporta una

simbología compleja. Simboliza los cuatro elementos y los seis sentidos, según la dimensión, el color, la forma y la posición que ocupa en la composición (Szeeman, 2006, p. 103).



Figs. 75 y 76. # Markus Rätz, *Vocabulario de formas de Adolf Wölfl*, Variaciones del morfema Vögeli y de los rostros.

Entre todas las bandas decorativas prevalece la formada por *campanas*. Los signos favoritos de Wölfl son las letras B, E, H, I, N, Z y por supuesto sus iniciales A y W. También le interesan los números, especialmente la serie 2, 4, 8, 16, 32. En cuanto a las formas geométricas destacan las cruces, que suelen adherirse a las cabezas, y también los triángulos, círculos, cuadrados, espirales y óvalos.

En cuanto a los temas, le atraen sobre todo la transformación y el renacimiento. De ahí su interés por la serpiente y por otros símbolos de los que se servirá a menudo: la mariposa y el huevo.



Aunque nosotros los veamos como dibujos, Wölfli siempre se refirió a sus trabajos como *Piezas sonoras* y las firmó como *Compositor*. Lo que no es tan extraño si tenemos en cuenta el fuerte impulso de ritmo y armonía que las gobierna.

### Obra narrativa (1908-1930)

Sus primeros dibujos dieron a Wölfli seguridad y destreza como artista para comenzar lo que sería su gran obra. Su alegoría narrativa.

Su laborioso modelado de arquetipos y sus sistemas generales de orden proporcionaron a Wölfli la protección espiritual necesaria contra sus caóticos estados de psicosis y le capacitaron para observar su historia de manera sosegada y para representarla de manera narrativa. (Spoerri, 2003, p. 19)

Ésta fue en parte incentivada por las preguntas y el interés de Morgenthaler, que sirvieron de detonante. Wölfli la desarrolló sin interrupción entre los años 1908 y 1930 y la dividió en cinco partes.



Fig. 77. Adolf Wölfli, libretas

### Primera parte. *From the Cradle to the Grave* / De la Cuna a la Tumba (1908-1912)

Wölfli trabaja sobre hojas de periódico dobladas por la mitad, tal y como había hecho durante sus primeros trabajos. Aunque le ofrecen otros soportes, él sigue prefiriendo el periódico porque es más maleable y se dobla mejor.

El libro narra la vida imaginaria del niño Doufi alrededor del mundo. Sus aventuras tienen lugar en Asia, Australia, África, América... incluso en un continente de su invención llamado Meridiano del Sur. Es en esta época cuando realiza la mayoría de los mapas que contextualizan la aventura.



Figs. 78 y 79. Adolf Wölflí, *Ria Grigantika= Serpiente*, Australia, (1911) y *Strichnin. Lache. Vitriolo, Gasolina. La familia Wölflí en la mesa*, (1909)

En el transcurso de la historia Wölflí-Doufi siempre resulta víctima de algún accidente o calamidad (cae en un abismo, es tragado por animales salvajes...) para terminar siendo rescatado por el séquito de familiares y amigos que le acompañan. En su relato, Wölflí no olvida representar las medallas de sus rescatadores, los monumentos a las víctimas ni sus batallas.

Estas fantasías de apoyo y amistad humanizan la imagen de quien es, a los ojos de la sociedad, un criminal, o al menos ponen de relevancia su vulnerabilidad y la complejidad de vivir con una enfermedad que es a la vez una fuente de poder, un poder megalómano que le hace invencible y la razón del estigma, que le separa de lo que anhela: la familia, la compañía, el amor.

Estos son los diez mandamientos en el círculo de amigos según Wölflí<sup>2</sup>:

1. Enseña a los demás a besar; 2. Dale a la boca lo que desea; 3. Nunca lo critiques; 4. Esquilar obejas con un *Kris*; 5. Bayas en los bosques; 6. Cómete el pan que es suyo (de él); 7. Muchos de sus pedazos; 8. Nunca destruyas; 9. Toda mala suerte persiste; 10. Con honor humedece tu whist (juego de naipes inglés); ¿Quién puede negar esto? Los salvajes, los infelices y los guerreros se dan besos entre ellos, las 24 horas del día, sí, al menos una vez: si ocurre dos veces, entonces el perro silba ¡Ow! ¡Poo! ¡Wow!.

<sup>2</sup> Fragmento del escrito *El Beso*, en *Libros de Geografía y Álgebra*, libro 14 (1913), pp. 193-95. (Spoerri, 2003, p. 13)



**Segunda parte. Geographic and Algebraic books / Libros Geográficos y Algebraicos (1912-1916)**

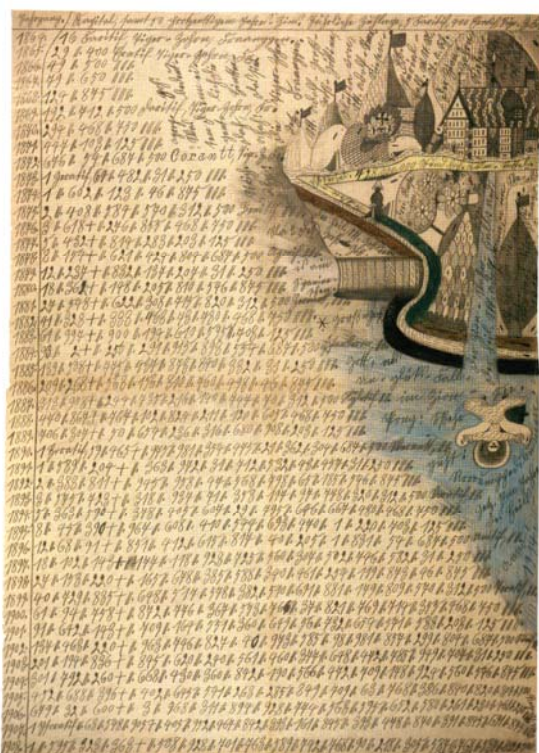


Fig. 80. Adolf Wölfl, *La catarata de Zion*, (1914)

Se compone de siete libros dedicados a la emergencia de la *Creación Gigante de San Adolf*.

Los tres primeros libros recogen la *Fundación de Edificios*, infraestructuras de todo tipo, desde escuelas a sistemas de tráfico construidos por Doufi con el dinero recibido en donativo por todas sus calamidades pasadas.

Los otros libros abandonan la dimensión “real” y conquistan el cosmos. Doufi y sus compañeros viajan por el universo en el *Avión-Gigante* bajo la dirección y supervisión de Dios-Padre.

Entre otras medidas, Wölfl expande el sistema decimal a 23 unidades. El universo

de Wölfl, emprendedor insaciable y fundador de imperios crece a tal velocidad que necesita revisar el sistema numérico. En el nuevo orden el mayor de los números inventado es *Oberon* que pronto se verá desmarcado por *Zorn*, que significa *Ira*.

En este punto su creación ha alcanzado un pico. Movidio por el entusiasmo aumenta el tamaño de sus soportes incorporando papel kraft. Sin embargo la historia se relaja. Todo ha sido creado ya.



Figs. 81 y 82. Adolf Wölfl, *La cuna del pajarito. El policía rural. San Adolf II en el año 1866. Accidente*, (1916) y *Marcha Folio*, 41/2= 81/2, (1915)



Los últimos tres libros los dedica a reinventar su revista favorita *Über Land und Meer*, revista que le sirve de inspiración para sus aventuras (nunca como modelo para dibujar).

### Tercera parte. *Books with Songs and Dances* / Libros con canciones y danzas (1917-1922)

Se trata de cinco libros enriquecidos con papeles de diversos tipos (kraft, papel de regalo, mapas, pósters, informes médicos, diplomas de doctores...) y formatos. Para encuadernarlos, Wölfli los pliega de diversas maneras.

Estos libros están llenos de música, polkas, mazurcas, rimas... En estos momentos prefiere el collage a las ilustraciones, que intercala entre los fragmentos musicales. Las imágenes seleccionadas escogen motivos queridos para Wölfli y relacionados con su drama personal (la belleza femenina, el amor maternal, estilos de vida acomodados en contraste con su pobreza, el poder político y financiero, montañas y cataratas, catástrofes e idilios). Se puede apreciar cómo el collage en Wölfli se integra de manera literal, no se emplea a la

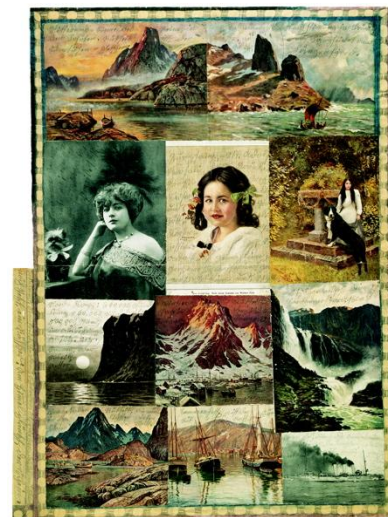


Fig. 83. Adolf Wölfli, *Zungsang St. Adolf Roseli*, (1917)



Fig. 84. Adolf Wölfli en 1925 con su trompeta de papel

manera que lo hacían dadaístas y surrealistas (Rhodes, 2002, p. 75). No se persigue la fusión con el soporte y el resto de los elementos. Las imágenes recortadas constituyen a menudo el elemento central en torno al cual se estructuran las partituras. Rhodes sugiere que el empleo del collage en Wölfli (2002, p. 132) le permite, por metonimia, establecer un vínculo con el mundo exterior.

En 1922 anuncia el fin de su obra creativa, a pesar de lo cual no deja de crear ni de componer, sólo cambia el formato.

# **Cuarta parte. *Album Books with Dances and Marches* / Libros con danzas y marchas (1924-25, 1927-28)**

Se trata de ocho nuevos libros de composiciones musicales realizados en formato apaisado. Cuatro de estos libros Llevan encartados una serie de 24 dibujos en papel de buena calidad concebidos con fines comerciales. Wölflí era reacio a relacionar estos dibujos con su obra narrativa. Los textos y canciones contienen 201 reproducciones pegadas, a estos trabajos los llama *Imágenes puzzle*.

## ***Funeral March* / Marcha Fúnebre (1928- 1930)**

Con ella culmina su obra. Dedicó a este volumen, compuesto por 16 libros, sus últimos dos años de vida, pero quedó inconcluso tras su fallecimiento en 1930.

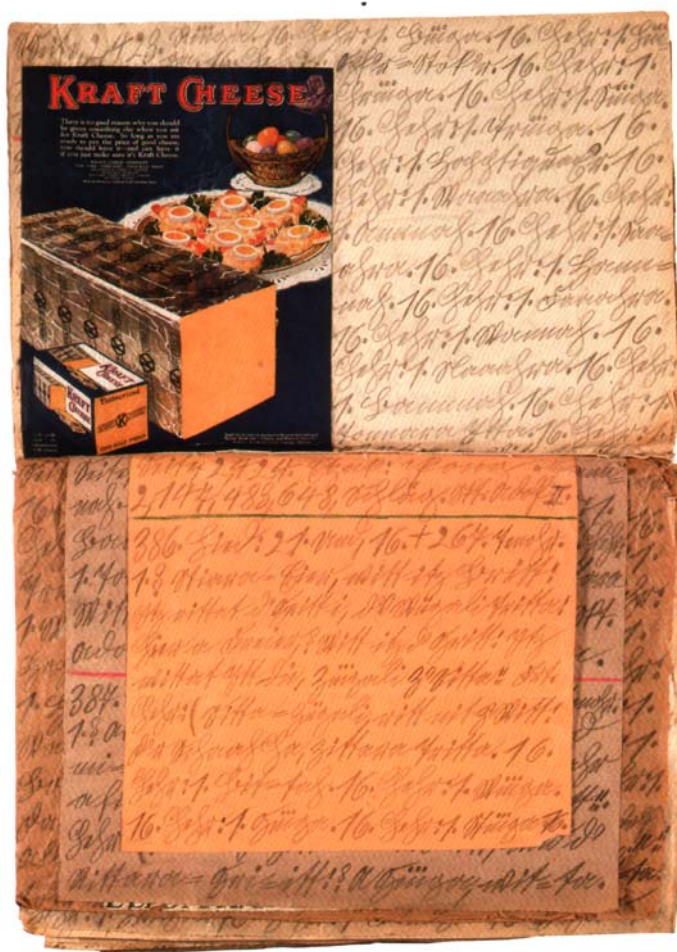


Fig. 85. Adolf Wölflí, *Queso kraft*, (1929)

Gracias a que su último libro está sin terminar, podemos rastrear alguna pista sobre su proceso creativo. Ciertas páginas tienen espacios en blanco con anotaciones de las imágenes que pensaba pegar en ellas. Éstas, ya recortadas, demuestran que, al menos en sus últimos años, Wölflí diseñaba de antemano sus creaciones.

La *Gran Marcha* se concibe como una gran composición musical ritmada por algunas interrupciones que hacen referencia a la Biblia o a textos geográficos.

La música fue compuesta para una trompa de papel que él mismo había construido.



### Notas sobre su proceso creativo



Fig. 86. Adolf Wölflí, *Concierto del Klinger Cuarteto Brahms*, (1918)

Una de las características más sorprendentes de Wölflí es su increíble productividad. Sólo su obra narrativa se compone de 25000 páginas densamente trabajadas.

Cada lunes por la mañana Wölflí recibe un lápiz nuevo y dos grandes hojas de periódico sin imprimir. El lápiz tarda dos días en consumirse por completo; entonces Wölflí debe apañárselas con los restos que ha ido ahorrando o con lo que pueda conseguir de otros internos. A menudo escribe con fragmentos que no miden más de cinco o siete milímetros, o incluso con las puntas de mina rotas que sostiene hábilmente con las uñas. Siempre anda recogiendo papel de embalar y otros restos que adquiere de los guardas y pacientes de su área; de otra manera, se quedaría sin soporte pictórico mucho antes de la noche del domingo. En Navidades el centro le regala una caja de lápices de colores, que le duran como mucho dos o tres semanas. (Morgenthaler, 1992, p.21).

Otra de sus características destacadas es el principio que parece regir sus creaciones *Más es más* y nos consta que en ocasiones, Wölflí pedía una hoja ya impresa sobre la que rellenaba los espacios en blanco.

En cuanto a su *manera de hacer*, Rhodes (2002, p. 74) sugiere que en la mayoría de los casos, tras haber delineado vagamente algunos contornos “empezaba a dibujar en cierto punto del límite del papel, completando primero los bordes y procediendo luego, por capas sucesivas o secciones, en dirección al centro”.

Wölflí es el prototipo de creador kinestésico según el parecer de Morgenthaler (citado en Thévoz, 1988, p. 140), “Wölflí es la encarnación del tipo kinestésico; piensa con su lápiz, es a menudo el gesto que provoca en él el pensamiento”. Thévoz (Ibid.) también señala que lo más habitual es que trabaje de la periferia hacia el centro, en su opinión, esto es una



manera de subvertir la limitación ortogonal de la hoja de papel. Trabajando a la inversa del sentido lógico se puede coquetear con la ilusión de lo ilimitado.

### Música, escritura y expresión plástica

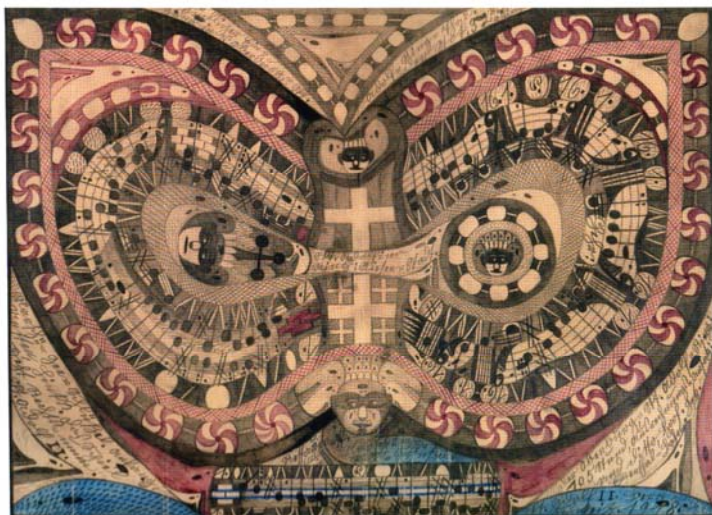


Fig. 87. Adolf Wölfl, *El anillo Oberburg de St. Adolf*, (1918), obra independiente.

El valor musical de sus obras ha fluctuado a lo largo de los años. Algunos músicos se han inspirado en sus extrañas partituras y han comprobado que Wölfl tenía conocimientos de solfeo y que, probablemente, fuera capaz de componer “al uso”.

Edward M. Gómez señala la importante presencia del tiempo en la obra de Wölfl, para quien las mediciones que generalmente vemos ligadas al espacio eran

representadas en tiempo “Un gran salto mide 1110 horas” (Spoerri, 2003, p.45). Para Wölfl existe un vínculo evidente (e inconsciente) entre el ritmo y el ornamento, el dibujo y la música.

Wölfl no es el único, sobre la relevancia del tiempo en el ornamento y su relación con la música, Navarro Baldeweg expone (1999, p. 124) que “el ornamento viene a suponer la colonización del espacio por el tiempo, que es lo que también hace la música”.

Desde el punto de vista literario, Harald Szeemann, quien en 1976 escribe un concienzudo y extenso texto para una monografía del autor organizada por la Fundación Adolf Wölfl, observa que en sus escritos, Wölfl sacrifica los verbos por los sustantivos y adjetivos, una característica típica de Berna. También señala su continua necesidad de reafirmarse manifiesta en las interrupciones del texto con estallidos de risa. A medida que el discurso se hace más y más inverosímil, Wölfl intensifica su necesidad de reafirmación y sus textos se vuelven más y más crípticos. Al final de su vida escribe sólo sustantivos y números, lo que puede identificarse como un sistema de defensa codificado o una huida progresiva de la implicación emocional (Szeeman, 2006, p. 99).

Lyle Rexer (2005, p.96) destaca la invención de algunos caracteres grafológicos por el propio Wölfli. “Algunos de los escritos de Wölfli son narrativos, otros poéticos, a veces meras listas de palabras y en ocasiones puros motivos lineales de repetición”.

Sus escritos no respetan los márgenes y nacen desde el borde de las imágenes. anexionadas. Parece que respondieran, ante todo, a una pulsión de *relleno*, quizás a esa fuerte necesidad de *hacer* a la que alude Ángel González (2008, p. 21). Estamos hablando una vez más de la *Gestaltung* de Prinzhorn, también definida como “pulsión por encontrar figuras en la materia” que enlaza con su también manifiesta tendencia al ornamento como medida de orden.

Lyle Rexer señala que el sistema lingüístico de Wölfli no sigue una lógica. No se refiere con ello a que el texto se nos presente encriptado. Va más allá, ni con un hipotético diccionario de traducción “Wölfli” podríamos acceder al contenido. No es programático, se trata de un sistema flexible y espontáneo incluso en sus repeticiones. A propósito del lenguaje también añade:

Wölfli fragmentó el lenguaje, convirtiéndolo en puras formas gráficas, en números, absurdos, mapas, dibujos, notas musicales. En otras palabras, lo convirtió en el aglutinante de un proyecto global que concentra todos los aspectos de su historia personal, y lo sentía e imaginaba en relación al universo. Así dejaría de ser lo que era: un hombre solo, un extranjero de sí mismo, un vagabundo en el mundo. (Rexer, 2005, p.151)

### Aproximaciones a un posible significado:



Fig. 88. Adolf Wölfli, *Calendario semanal circular que indica cada día*, (1924)

En su mundo inventado, Wölfli está sujeto a un continuo ciclo de devenir, muerte y renacimiento, del que surge cada vez más poderoso.

Maizels (1996, p. 26) señala la persistencia “documental” de su primer volumen *From the Cradle to the Grave*, que le lleva a anotar todo lo que sucede en su viaje exclusiva y precisamente entre los años 1866 y 1877. Así documenta una infancia ficticia desde la edad de 2 hasta los 8 años. Con esta afirmación, Maizels parece situar el epicentro de la alegoría de Wölfli en el comienzo de su biografía. Como si Wölfli acudiera a inspirarse en su época más feliz, cuando su madre aún vivía y, desde ese punto de partida, reconstruyera toda la historia de su vida

imaginada. En cualquier caso, el entusiasmo “documental” de Wölfli también podría responder sencillamente a la energía que depositamos en todo proyecto que comienza. Dicha energía, a medida que avanza la creación, se va volviendo más cómoda y selectiva. En cualquier caso, su infancia entre los dos y los ocho años es considerada un período fundamental en su vida. A Morgenthaler le explicó que lo que dibujaba eran “recuerdos perdidos que no le habían vuelto hasta después de ser hospitalizado” y le habla de un punto de inflexión en su vida cuando tenía 8 años “Después de una grave enfermedad que contraí cuando tenía ocho años, es decir, que a partir de aquel momento de forma inmediata y radical lo olvidé todo. Sí, incluso mis relaciones más importantes y familiares, etcétera. [sic]” (citado en Rhodes, 2002, p. 74).

Por su parte Lyle Rexer (2005, p. 151), sugiere que “las 25000 páginas que escribió y dibujó Wölfli fueron una manera de establecer el lugar de su ego en el universo” y alude a la importante función que el arte cumplió en su vida “Wölfli había sido desterrado del mundo y sólo el lápiz podía devolverlo a él”. El acto creador fue la gran empresa de Wölfli y tuvo claros efectos terapéuticos en su vida. Por otro lado, también disparó su megalomanía. Al parece un día de 1921 que contaba con autorización para salir del asilo descubrió el libro que Morgenthaler le había dedicado. A partir de entonces se consideraría el artista más grande de su época. (Ragon, 1996, p. 60).

La trayectoria de Wölfli presenta una evolución en paralelo a su enfermedad. Así, sus primeros trabajos buscan desesperadamente el orden en un mar de caos, mientras que sus últimas composiciones son menos *urgentes*, más sobrias.

La obra de Wölfli es posible gracias a un fuerte impulso creador que le lleva a reseñar con todo detalle su mundo interior. Como sugiere Szeemann (2006, p. 100), “todo lo que no tenía derecho de experimentar *fuera*, lo experimenta *dentro*”. Un mundo sin tabús, lleno de magnanimidad, condescendencia, apropiaciones, batallas e incluso incestos y agresiones... Wölfli no vacía su memoria, no trata de satisfacer una mera necesidad de comunicación, reinventa su historia y encuentra el imaginario adecuado para expresarse en sus creaciones. Genera un conjunto de objetos plásticos que crean la dimensión Wölfli superando las limitaciones de lo que sólo existe en la mente para redimirla, calmarla y protestar contra la injusticia.



Comentario de una obra de Adolf Wölfl.



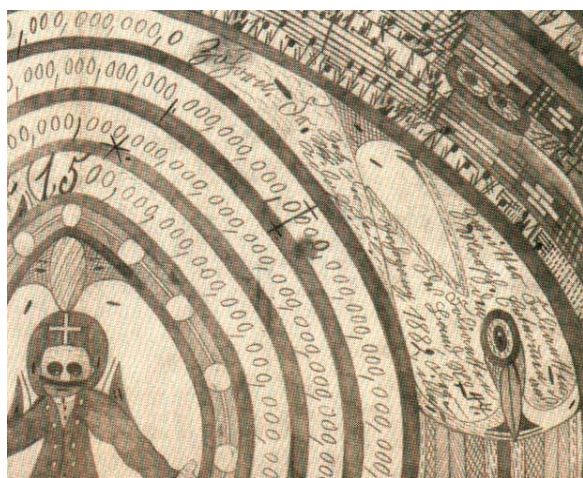
Fig. 89. Adolf Wölfl, *Segunda Marcha Folio*, (1913), 100 x 70 cm., lápiz sobre papel de periódico.



Adolf Wölflí en el centro del dibujo nos abre una ventana a su mundo en espiral.

La mandorla refuerza el carácter sagrado de esta figura que Wölflí tanto respeta: él mismo. Pero no su yo real sino su yo proyectado en la vida que mereció vivir: la de un ser abnegado, impávido, poderoso... la de un ser rodeado y querido.

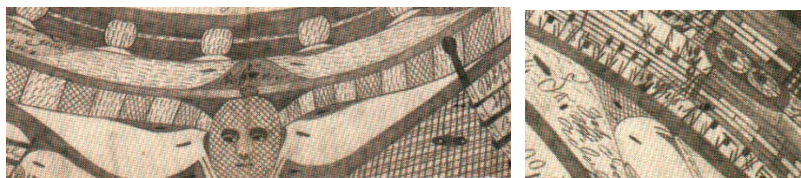
En torno a él, coronado dos veces por la cruz cristiana, se desenvuelve una espiral de desmesura numérica. Una cifra imposible expresada en el sistema decimal, tan extensa que se enrosca sobre sí misma varias veces y sus ceros se convierten en ornamento y sus comas marcan el ritmo de una sucesión de vueltas que terminan convirtiéndose en pájaro.



Todo en Wölflí es transformación. El pájaro señala con su pico el comienzo de una partitura. En ella las notas escalan el pentagrama colocándose en la dirección que marca el giro, como cuervos posados en hilos telefónicos, parecen inventar la música del azar. A veces se cuelgan boca abajo, como murciélagos.



Por encima, una inscripción con la fecha: 1913; y varios frisos decorativos que extienden la espiral hasta los márgenes, donde un nuevo Wölflí nos espera, vigilando desde las cuatro esquinas. Esta vez sin cuerpo, sólo su efigie omnipresente. Un total de 11 rostros y una máscara presencian la escena. Ello sin contar con los pájaro-serpiente-alas-oreja que se filtran por los rincones.



Apenas se aprecia, pero en las obras de Wölfli hay pequeños ojos y bocas por todas partes. A simple vista parecen sólo manchas o decoración, pero son presencias discretas y reversibles que pueblan este microuniverso lleno de dobles lecturas.

Universo que se ordena con un alto sentido de lo sagrado. Su estructura de mandala es incuestionable. La intención hagiográfica de Wölfli nos lleva a relacionarlo en primer lugar con los mandalas del arte cristiano, es decir, aquéllos que representan a Cristo rodeado por los cuatro evangelistas y que, según Aniela Jaffé (2002, pp. 242-243), se remontan a las antiguas representaciones egipcias del Dios Horus y sus 4 hijos.

También se asemeja a los mándalas tibetanos, regidos por un círculo central acompañado de cuatro elementos en cada una de las esquinas. El círculo es un símbolo de la Psique y el cuadrado o rectángulo de la materia terrenal, del cuerpo y la realidad. Por ello, cuando se encuentran juntos, hacen alusión a lo completo, a la cuadratura del círculo que buscaban los alquimistas desde el año 1000 d. C.

Se dice que realizar un mandala es una manera de ordenar el caos circundante, trabajando una geometría basada en el centro de poder. De este modo se puede sugerir que los autores que utilizan el símbolo del mandala, al situarse en el centro de la estructura, están trabajando la relación de su sí-mismo con el cosmos.

El mandala sirve como propósito conservador especialmente para restablecer un orden existente con anterioridad. Pero también al propósito creador de dar expresión y forma a algo que aún no existe, algo que es nuevo y único. El segundo aspecto es quizá, aún más importante que el primero, pero no lo contradice. Porque, en la mayoría de los casos, lo que restablece el antiguo orden, simultáneamente



Fig. 90. *Paramasukha Chakrasamvara Yab Yum Mandala*. Pintura tibetana



implica cierto elemento de creación nueva. En el nuevo orden, los modelos más antiguos vuelven a un nivel superior. El proceso es el de la espiral ascendente que va hacia arriba mientras vuelve una y otra vez al mismo punto. (Von Franz, 2002, p.225)

En este dibujo, la presencia de la espiral es mucho más potente que la del círculo y ambas formas, aunque muy vinculadas se interpretan de diferente manera. Así Navratil (1972, p. 129) comenta “la espiral y el círculo, correspondiendo a su diferente origen, significan cosas diferentes: éste, lo que reposa, y está limitado por lo conocido, aquella, lo dinámico, lo limitado y lo inquietante.” Navratil explica así porqué los niños, antes de aprender a hacer la rueda como un círculo, la representan como una espiral que encierra en sí misma la imagen del movimiento.

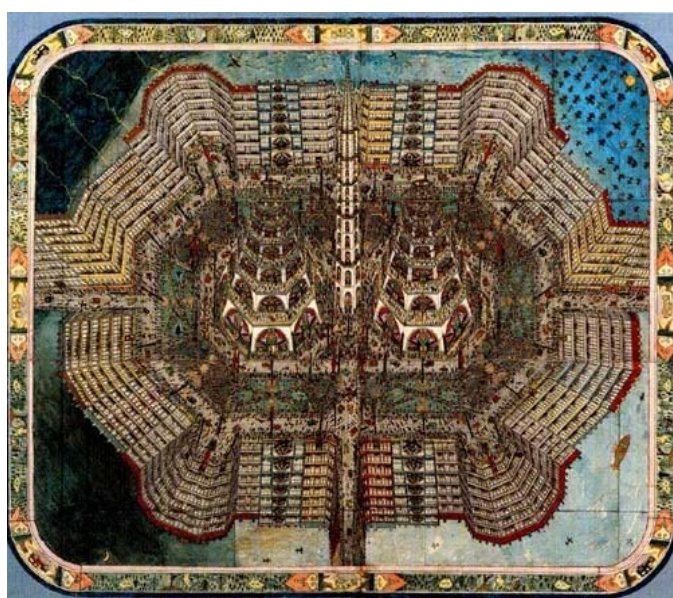


Fig. 91. Emanuel Navratil, *Ciudad fantástica en la ciudad*, (1940)

En casi todos los libros de *Art Brut* encontramos alusiones a la estructura de mandala en las pinturas de los enfermos mentales. Algunas son más acertadas que otras, entre ellas podríamos citar estas dos obras de Emmanuel Navratil y Minie Evans.

Es probable que este “hallazgo de mandalas” sea inducido en parte por el observador, psiquiatra o historiador del arte que, interesado en encontrar él mismo esa composición, guiaba sin darse cuenta al dibujante hacia el mismo. Noemí

Martínez (comunicación personal, 2 de febrero, 2008) ha observado que la insistencia en estas estructuras ya no es tan frecuente entre las obras de los enfermos mentales<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> En torno a esta cuestión hemos consultado a las doctoras María del Río Diéguez y Ana Hernández Merino si en su trabajo con enfermos mentales como arteterapeutas habían observado la aparición espontánea de mandalas. Ambas coinciden en que no es frecuente. María del Río (comunicación personal, 2 de marzo, 2009) ha creído observar que es más frecuente la composición en bandas o franjas que centrada. Ana Hernández (comunicación personal, 3 de marzo, 2009) considera que si aparecen mandalas es porque en algún momento ha estado el paciente en contacto con esa forma y que por alguna razón haya dejado una huella en su psique.



Fig. 92. Minnie Evans, dibujo realizado en los Airlie Gardens, (1967).

Volviendo al dibujo de Wölfli, nos detendremos brevemente en su técnica. El dibujo está realizado con grafito sobre papel de periódico sin imprimir, como en sus primeras obras, antes de que tuviera acceso a los lápices de color. El color en Wölfli tiene un carácter anecdótico. Refuerza el aspecto “medieval” de las obras ya que el límite de tolerancia del periódico al lápiz se alcanza rápidamente, el efecto “descolorido” resultante contribuye al halo misterioso de los dibujos, como si tuvieran una especie de pátina.

En esta pieza nos quedamos con la esencia de su narrativa en blanco y negro. Y tras elucubrar un rato sobre sus posibles significados, y cometer la osadía de llamarla *dibujo* o *narración* recordemos que no se trata sino de *música* y cerremos con un fragmento de Julio Cortázar (1970, p.78) a propósito de este singular “gigante Wölfli, un montañés peludo y tremendamente viril, todo calzoncillos y deltoides”.

(...) cuando el doctor Morgenthaler se interesaba por el sentido de la obra de Wölfli y éste se dignaba hablar, cosa poco frecuente, sucedía a veces que en respuesta al consabido: ¿Qué representa?, el gigante contestaba: Esto, y tomando su rollo de papel soplaba una melodía que para él no sólo era la explicación de la pintura, o ésta la melodía, como lo prueba el que muchos de sus dibujos contuvieran pentagramas con

composiciones musicales de Wölflí, que además rellenaba buena parte de los cuadros con textos donde reaparecía verbalmente su visión de la realidad. Curioso, inquietante, que Wölflí haya podido desmentir (y a la vez confirmar con su encierro forzado) la frase pesimista de Lichtenberg: Si quisiera escribir sobre cosas así, el mundo me trataría de loco, y por eso me callo. Tan imposible es hablar de eso como de tocar en el violín, como si fueran notas, las manchas de tinta que hay sobre mi mesa... (Ibid.,79-80).

## 6. CONCLUSIONES

### *Dinámicas encontradas en la construcción de microuniversos en artistas outsider*

Bajo estas creaciones late un *desafío a los límites* (propios o externos) que se gesta en un *espacio íntimo*, a menudo clandestino. Es común que los autores trabajen en un garaje apartado de la vivienda familiar y que no den a conocer el proyecto hasta que esté muy avanzado (Gsellman) o que lo mantengan oculto para siempre (Hampton).

Son proyectos de crecimiento exponencial, *ambiciosos en la temática y humildes en la manufactura*, pues se construyen con objetos de recuperación. (Blagdon, Jennings, Gsellman...)

Se trata de *proyectos extensos*, de largo desarrollo en el tiempo y gran importancia en la vida del autor. Su período de creación rara vez es inferior a 10 años y suele concluir con el fallecimiento de la persona (Wölflí, Mesmer...).

Gracias a estos proyectos se establece un *punto de conexión con la realidad*; mejor expresado: entre la realidad interna y la realidad externa, por ello se articulan con la gramática del mundo exterior aunque el resultado pueda parecernos disparatado a nivel semántico (cartografías y diagramas indescifrables, máquinas sin función aparente).

Algo llamativo en este capítulo es la ausencia de mujeres. Podemos observar que el apartado de creadores *outsider* inventores de máquinas está integrado en su totalidad por hombres. Esto nos lleva a plantearnos la tradicional oposición naturaleza/cultura - femenino/masculino. ¿Por qué sucede esto? Freud sostenía que las máquinas aparecidas en los sueños hacían referencia a los genitales masculinos y el mecanismo de erección (MacGregor, 1992, p. 52) ¿Estamos en general las mujeres menos fascinadas por el progreso a través de la tecnología? Tampoco hay mujeres en el apartado dedicado a la creación de estados imaginarios. ¿Son las mujeres ajenas a estas fantasías de poder?. Lo más extraño es que no se conozcan ejemplos de autoras *outsider* que trabajen la cartografía. En ese área existen multitud de artistas contemporáneas “profesionales” interesadas en el tema: Kathy Prendergast, Julie Jankowski, Francesca Berrini.



### Reinvención del orden

Se confirma que la creación de modelos del mundo es una dinámica habitual en el arte *outsider*. John McGregor llega incluso a incorporarla a su definición del término “mi definición de *outsider art* precisa que cada artista cree un vasto mundo alternativo, rico desde un punto de vista enciclopédico y detallado, no como arte sino como lugar para vivir durante toda una vida” (citado en Rhodes, 2002, p. 104).

McGregor sugiere de alguna manera que estos lugares son un espacio interior que toma forma fuera. Localiza un vínculo fuerte entre la vida y la obra porque son creaciones que se desarrollan en un largo período de tiempo y porque, como decíamos antes, pasan a ocupar un lugar cada vez mayor en la vida del autor.

Existe una palabra alemana para designar a las creaciones que son planteadas como una obra de arte total, esta palabra es *gesamtkunstwer*, y se le atribuye al compositor Richard Wagner. Con ella se hace referencia a las obras que fusionan disciplinas para lograr una completa inmersión en el drama. Bianca Tosatti retoma el concepto para hablar de autores como Wölflí donde la vida y la obra se confunden y duran hasta el final. El inventor de mundos, afirma, “conoce la inquietud implícita en la medida y en los esquemas, para alejarse de lo inconmensurable, se aferra a la precisión, a la contabilidad, a las variantes” (Tosatti, 2006, p.229).

En nuestro estudio hemos partido de una aproximación al concepto de *microuniverso* desde una interpretación literal. La razón para incluir en este apartado la construcción de máquinas (que salvo en el caso de Gsellman no son modelos del mundo) es que estos autores comparten con los otros la vocación de Demiurgos que les lleva a aprehender una porción del mundo por medio de un artilugio que la vuelve manejable.

El gran motor detrás de estas construcciones físicas o mentales es la pulsión de orden. Existe cierta simultaneidad entre las vidas/psiques desordenadas y las dimensiones demiúrgicas de la imaginación. Estamos diseñados para convertir el caos en orden provisional que nos facilite la toma de decisiones. Desde pequeños, el cerebro apremia en esa dirección y cuando todo parece estar en su sitio, entonces somos adultos. A partir de aquí se manifiesta un nuevo problema, darnos cuenta de que nuestra realidad es sólo una manera de muchas de hacer la vida posible, recordar que el mapa no es el terreno.

Los artistas que hemos estudiado trazan nuevos mapas. Nuestro mapa consensuado se les queda pequeño, desestructurado o inaccesible. Ellos crean una nueva perspectiva,

completamente individual, desde la que arrojan luz sin pretenderlo sobre los hábitos de mirada que han dejado de cuestionarse a sí mismos.

En el caso específico de los autores esquizofrénicos, las obras son el testimonio de una búsqueda de la unidad perdida. “En la esquizofrenia la dialéctica entre las partes y la totalidad está en discusión: el esquizofrénico vive en un mundo de pedazos o restos sin saber qué son estos restos” (Rodrigues y Troll, 2004, pp. 189-193). Rodrigues y Troll nos hablan de la imagen del cuerpo de los esquizofrénicos, cuerpo disociado que debe reencontrarse en el mundo espacial para volverlo de nuevo habitable.

Es solamente cuando la disociación en el mundo espacial está reparada, cuando ese cuerpo se vuelve habitable, el enfermo puede entrar en el dominio del tiempo; pues la disociación del cuerpo se acompaña siempre simultáneamente de una pérdida de la dimensión histórica de la vida en el esquizofrénico. (Ibid.).

Ernst Kris (1955, p. 140) encuentra una semejanza evidente entre los productos de los esquizofrénicos basada en “la idea de crear u organizar el mundo y el temor de su destrucción” inquietudes que encauzan el “esfuerzo” de los esquizofrénicos de todos los tiempos (incluye a Opicinus de Canistris) entre los que encuentra además similitudes en el aspecto formal marcadas por la irrupción del *horror vacui*.

### El juego

Crear un microuniverso se parece a jugar. Jugar es una práctica que nos enseña a dimensionar el entorno. Como los sueños, los juegos nos sirven para ensayar situaciones sin necesidad de experimentarlas.

Al juego se le asocian emociones positivas: alegría, regocijo, sorpresa, experimentación, comunicación interpersonal... Cuando jugamos estamos abiertos a un tipo particular de procedimiento creativo: la recreación, ya sea de roles, situaciones... incluso en los juegos de mesa se asumen papeles poco habituales en cuya interpretación nos descubrimos felices. La felicidad de ser otros durante un momento.

Los autores estudiados en este apartado juegan (algunos, otros piensan que lo son) a ser reyes, inventores, santos o héroes. Los que trazan mapas también juegan a ver la realidad desde el compromiso de su visión. En el caso de Kosec parece ser más un juego perverso de responsabilidad ante el mundo, una jugarreta de su cabeza que le impide relajarse. ¿Le trae esta misión algún beneficio? Probablemente lo haga. Bispo do Rosário también trabajaba catalogando enciclopédicamente el mundo, él afirmaba que no tenía alternativa,

el peso de la responsabilidad caía sobre sus hombros y sin embargo, es evidente que para él resultaba el más dulce de los calvarios.

### Sobre las máquinas

Nuestras tecnologías actuales fueron descritas como mágicas en el momento de su aparición. Tratan de simular mecánica y electrónicamente los poderes sobrehumanos antiguamente relacionados con los chamanes: volar (avión), ver el interior (rayos X), comunicar telepáticamente (televisión, teléfono, etc.).

Si nos centramos en las máquinas de los autores *outsider* llama la atención su apariencia disparatada y su objetivo desdibujado. La *Máquina del mundo* de Gsellman carece de un propósito claro. Su autor no sabe para qué la hace, sólo que algún día será buena para algo porque siente la pulsión de su fabricación como un designio divino. Sabemos que quiso ser ingeniero y que se sintió fascinado por el Atomium de Bruselas. Su caso parece de fascinación ante “la maquinaria por la maquinaria”. El placer de la construcción de un objeto complejo capaz de producir movimiento, luz y sonido, de participar de cierto poder animista. La *Máquina curativa* de Emery Blagdon se encuentra a medio camino entre la actividad chamánica y el encanto de los aparatos. Cabe preguntarse en cualquier caso si la función fue derivada de la forma en lugar de ser la respuesta al objetivo concreto de *curar*. Las enormes máquinas de Henry Müller son interpretadas como fruto de su locura e inescrutables en su significado y propósito. Los calendarios de Armstrong, sin embargo, tienen un objetivo claro: calcular el último día del mundo. En su caso se trata de Dios actuando a través del hombre para que éste adivine sus designios. De nuevo el hombre poniendo su intelecto al servicio de las fuerzas incontrolables para controlar al menos su propio destino ineludible.

Estas máquinas *outsider* participan de la *techné*, pero es ésta una técnica imaginativa, disparatada, basada en *hula-hoops* y bicicletas y que pasa de largo de la *funcionalidad*.

Una reflexión aparte merecen las máquinas que están realizadas para volar. La humanidad ha soñado siempre con volar. Todas las culturas creen o han creído que el alma puede dejar el cuerpo y volar. “Cuando los vuelos de la imaginación chamánica fueron excluidos de la modernidad como imposibles, el mito tuvo que ser laboriosamente representado mediante la construcción de aviones, e incluso de cohetes espaciales” (Harpur, 2006, p. 291).

El primer helicóptero que obtuvo permiso comercial, el Bell Model 47, fue obra de un hombre, Arthur Young, que deseaba inventar un nuevo tipo de máquina voladora que



fuera una metáfora del espíritu en evolución, el *sí-mismo alado* que entonces empezó a llamar *psicóptero*. (Harpur, 2006, p.292)

En la mitología, los héroes vuelan con frecuencia gracias a caballos voladores, alfombras mágicas o sandalias aladas. El primer hombre en volar gracias a su *techné*, a su técnica, fue Dédalo. Dédalo no fue un héroe sino un artesano como nuestros artistas *outsider* que construía instrumentos para volar. En la mitología nórdica tenemos un personaje similar a Dédalo, el herrero Volund que construyó unas alas para escapar de la isla en la que había sido confinado.

Parece significativo que el *outsider* Gustav Mesmer no sintiera colmadas sus aspiraciones al experimentar el vuelo en globo o en dirigible. La suya parece una batalla personal en la que el pájaro en que quiere convertirse simboliza la autorrealización y la libertad. Es probable que los dibujos de Dellschau sí respondieran a una inquietud social que estaba en el ambiente (como reflejan los recortes de periódicos) por alcanzar al fin la clave de la máquina voladora.

## 7. BIBLIOGRAFÍA CITADA

ABBOTT, E.A. (1976) *Planilandia*. Madrid: Guadarrama.

CORTÁZAR, J. (1970) *La vuelta al día en ochenta mundos, tomo 1*, Madrid: Siglo XXI de España Editores.

DECHARME, B. (Director) (2005). *Zdenek Kosek* [película]. Praga: abcd.

FERNÁNDEZ MALLO, A. (2006) *Nocilla dream*. Barcelona: Candaya.

GONZÁLEZ, A. (2008) *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Madrid: Lampreave y Millán.

GUERRERO, M. (s. f.) *Mapas sobre mapas*. Recuperado el 31 de enero de 2009 en [www.tallersonoro.com/espaciosonoro/02/MGuerrero.htm](http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/02/MGuerrero.htm)

HARPUR, P. (2006) *El fuego secreto de los filósofos*. Barcelona: Atlántida.

HERNÁNDEZ MERINO, A. M<sup>a</sup> (2000) *De la pintura psicopatológica al arte como terapia en España (1917-1986)*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, España.

HICKEY, R. (2007) *Chris Hipkiss and Wilderness*. Recuperado el 1 de abril de 2007 en <http://www.chrishipkiss.org/hickey.html>

JAFFÉ, A. (2002). El simbolismo en las artes visuales. En C. G. Jung, *El hombre y sus símbolos* (pp. 229-275). Barcelona: Caralt.

KRIS, E. (1955) *Psicoanálisis y arte*. Buenos Aires: Paidós.

MACGREGOR, J. (1992) *Dwight Mackintosh: The boy who time forgot*. Oackland: CGAC.

MAIZELS, J. (1996) *Raw Creation. Outsider Art and Beyond*. Hong Kong: Phaidon Press Ltd.

MARÍAS, J. (6 de julio del 2001) Súbditos de un cuento. *El Periódico de Catalunya*, 151.

Recuperado el 11 de octubre de 2008 en

<http://www.javiermarias.es/REDONDIANA/EspecialPeriodicoCatalunya.html>

M. GÓMEZ, E. (2003) Adolf Wölflí: Visionary Graphic Designer. En E. Spoerri, *St. Adolf Giant-Creation. The art of Adolf Wölflí* (pp. 43-50). Singapur: American Folk Art Museum.

MNCARS (2002) *Xul Solar*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

MORGETHALER, W. (1992) *Madness and Art: The Life and Works of Adolf Wölflí*. Lincoln: University of Nebraska Press.

MOSAIC (Enero, 2003). Evru: Arte para curar. *Mosaic*. Recuperado el 10 de marzo del 2009 en [http://mosaic.uoc.edu/1\\_entrevistas2/paginesjuny/evru.html](http://mosaic.uoc.edu/1_entrevistas2/paginesjuny/evru.html)

NAVARRO BALDEWEG, J. (1999) *La habitación Vacante*. Girona: Pre-textos de Arquitectura.

PUENTE FERRERAS, A. (1999) *El cerebro creador*. Madrid: Alianza Editorial.

RAGON, M. (1968) *Du coté de l'art brut*. París: Albin Michel.

REXER, L. (2005) *How to look at outsider art*. Singapur: Harry N. Abrams, Inc.

RHODES, C. (2002) *Outsider Art, alternativas espontáneas*. Singapur: Thames and Hudson.

RODRIGUES, G. y TROLL, J. (2004) *L'art thérapie. Pratiques, techniques et concepts*. París: Ellébore.

SACKS, O. (1999). Un antropólogo en Marte. En O. Sacks, *Un antropólogo en Marte* (pp. 301-360). Madrid: Anagrama.

SPOERRI, E. (2003) *St. Adolf Giant-Creation. The art of Adolf Wölflí*. Singapur: American Folk Art Museum.

SZEEMANN, H. (2006) Il n'y a pas de catastrophe sans idylle. Il n'y a pas d'idylle sans catastrophe. En B. Tosatti, *Beautés insensées. Figures, histoires et maîtres de l'art irrégulier*. (pp. 99-103). Milán: Skira.

THÉVOZ, M. (1988) *Neuve Invention*. Lausana: Collection de l'Art Brut.

TOSATTI, B. (2006) *Beautés insensées. Figures, histoires et maîtres de l'art irrégulier*. Milán: Skira.

VON FRANZ, M. -L. (2002). El proceso de individuación. En C. G. Jung, *El hombre y sus símbolos* (pp. 157-228). Barcelona: Caralt.

## 8. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

BEARDSLEY, J. (1995). *Gardens of Revelation: Environments by Visionary Artists*. New York: Abbeville Press.

DANIELS, P. y SCHMIDT, B. (Eds.) *Artists as inventors*. Alemania: Boltzmann Institute/Hatze Cantz

DE DIEGO, E. (2008) *Contra el mapa*. Madrid: Siruela.

DEL CURTO, M. (2000) *The Outlanders, Forging Ahead with Art Brut*. Lausana: Collection de l'Art Brut.

ELFFERS, J. y SCHUYT, M. (1980) *Fantastic Architecture. Personal and Eccentric Visions*. Londres: Thames and Hudson.

GILI GOLFETTI, G. (1999) *Mi casa, mi paraíso*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

GRANDIN, T. (1997): *Atravesando las puertas del autismo. Una historia de esperanza y recuperación*. Buenos Aires: Paidós.

HULTEN, P. (1987): *A Magic Stronger than Death*, Milán: Bompiani.

KOIDE, Y. (ed.) (1999) *Adolf Wölfli From the Cradle to the Grave*. Tokio: Lampoon House.

MANLEY, R. (1997). *Self-made Worlds: Visionary Folk Art Environments*. Nueva York: Aperture.

MNCARS (2000) *Zush, La Campanada*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



- OMEDES, A. y PIQUÉ, J. (comisarios) (2004) *Els altres arquitectes. Los otros arquitectos. The other architects*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- PALLASMAA, J. (comisario) (1995) *Eläinten arkkitehtuuri. Animal Architecture*. Helsinki: Museum of Finnish Architecture.
- PANERO, L.M., RÖSKE, T. y otros (2007) *Outsider, un arte interno*. Madrid: Eneida.
- PEIRY, L. (2001) *Art Brut. The Origins of Outsider Art*. París: Flammarion.
- RUIZ MANTILLA, J. (septiembre, 2008) El joven que hizo la luz en África. *EL País Semanal*. 12-13.
- SCHUBERT, M. (1991) *Outsider art II: Visionary environments*. Kioto: Art Random 75.
- SERRA, M. (2008) *Quieto*. Barcelona: Anagrama.
- SPOERRI, E. (ed.) (1997) *Adolf Wölfli : draftsman, writer, poet, composer*. Itaca: Cornell University Press.
- TEMKIN, A. (marzo 1989) Wölfli's Asylum Art, *Art in America*, (77), 132-41.
- THÉVOZ, M. (1995) *Art Brut. Skira*. Nueva York: Rizzoli International.
- VICTORIA, G. A. (26 DE ABRIL DE 2008) *Un mandala, un mapa de tu conciencia*. Recuperado el 5 de diciembre de 2009 en <http://mismejoreszapatos.wordpress.com/2008/04/26/un-mandala-o-un-mapa-de-tu-conciencia/>
- VON SCHAEWEN, D. & MAIZELS, J. (1999) *Fantasy Worlds*. China: Taschen.



## Conclusiones

¿Cuáles son las principales dinámicas que caracterizan los procesos creativos de artistas *outsider*? Como resultado de nuestro recorrido hemos conseguido identificar algunas *formas de hacer* que se repiten en la trayectoria de un autor y que al tiempo son comunes a varios autores.

Esto no significa otra cosa que existen personas que, sin ser un colectivo, tienen en común entregarse al arte con unas ganas locas y sin formación, lo que condiciona su proceder y genera un abanico de dinámicas ilimitado en sus diferencias pero observable en sus coincidencias.

Como los niños que a veces rompen algo para ver como funciona, analizaremos los ingredientes que componen, a grandes rasgos, los procesos creativos *outsider*. Esta aproximación puede ser útil para comprender lo que existe en la raíz de los procesos creativos y su motivación hablando en términos generales.

A continuación exponemos una tabla dividida en tres columnas. En la primera hemos anotado las características del arte *outsider* que pueden ser el origen de las dinámicas encontradas. En la segunda columna exponemos las implicaciones de dichas características en el proceso creativo, que tienen por resultado lo reseñado en la tercera columna.

| ORIGEN              | DESARROLLO                                                                                                                              | RESULTADO                                                                                                                                                                                                             |
|---------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Falta de formación. | <ul style="list-style-type: none"> <li>Dinámica inseguridad-recompensa. Hace que se repita la acción que obtiene recompensa.</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>Se genera un ESTILO determinado por los éxitos.</li> </ul>                                                                                                                     |
|                     | <ul style="list-style-type: none"> <li>No se sabe cuándo el trabajo está terminado.</li> </ul>                                          | <ul style="list-style-type: none"> <li>El soporte <i>elige</i>. A menudo cuando ya no entra nada más, al <i>horror vacui</i>.</li> </ul>                                                                              |
|                     | <ul style="list-style-type: none"> <li>Improvisación. Trabajo sin plan.</li> </ul>                                                      | <ul style="list-style-type: none"> <li>Da lugar a procesos flexibles en los que el camino se define mientras se avanza. Indulgencia con el azar y los errores. Se convierten las limitaciones en ventajas.</li> </ul> |
|                     | <ul style="list-style-type: none"> <li>Visión parcial más que de conjunto.</li> </ul>                                                   | <ul style="list-style-type: none"> <li>Composiciones sumatorias, tipo <i>patchwork</i>.</li> <li>Crecimiento "orgánico" del trabajo.</li> </ul>                                                                       |



| ORIGEN                                              | DESARROLLO                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | RESULTADO                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|-----------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Perspectiva reducida o nula del contexto del arte.  | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Manejo intuitivo del “archivo visual” procedente de diversas fuentes más o menos indeterminadas.</li> <li>• Intervención de las creencias populares en torno al arte: El que pinta es un artista, un artista es un elegido, luego...               <ul style="list-style-type: none"> <li>◦ yo soy un elegido.</li> <li>◦ lo que hago no puede venir de mí, algo trabaja a través de mi mano.</li> </ul> </li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>→ • Atemporalidad.</li> <li>→ • Se maneja principalmente el lenguaje y el pensamiento primario; Es decir, aquél que sucede sin parámetros espaciotemporales y no obedece a lo conceptual/ racional.</li> <li>→ • Posicionamiento del autor. Generación de uno o varios roles que reinventan al autor. En algunos casos los autores creen canalizar fuerzas transpersonales.</li> </ul> |
| Técnicas autodidactas o trascendidas. <sup>1</sup>  | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Hallazgos técnicos únicos. Ejemplo: Sharpe, Séraphine.</li> <li>• Reto a lo imposible que en ocasiones lleva a la apoteosis de un solo material.</li> <li>• Aprovechamiento de <i>lo dado</i>.</li> <li>• Disposición a unir elementos diversos y al parecer improcedentes o utilizar materiales que se asocian a esferas distintas a las habituales.</li> </ul>                                                     | <ul style="list-style-type: none"> <li>→ • Se genera un ESTILO influido por el uso peculiar o alternativo de los materiales.</li> <li>→ • Soluciones epatantes, provocadoras, disparatadas... a veces <i>kitsch</i>.</li> <li>→ • Aspecto “bruto” o primitivo de las obras.</li> <li>→ • Procesos sinécticos (Arieti, 1993, p. 327). Generación de bellas metáforas y sinécticos más o menos involuntarias.</li> </ul>        |
| Necesidad del beneficio terapéutico de la creación. | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Receptividad.</li> <li>• El camino es más importante que la meta.</li> <li>• Implicación vital con amplio desarrollo en el tiempo y sacrificio de otros aspectos: alimento, sueño...</li> <li>• Urgencia de la creación.</li> </ul>                                                                                                                                                                                  | <ul style="list-style-type: none"> <li>→ • Apertura a las “señales” y regalos del azar.</li> <li>→ • Despreocupación por el resultado y destino de la obra.</li> <li>→ • Fecundidad.</li> <li>→ • Búsqueda de recursos intuitivos (a menudo materiales “pobres” y</li> </ul>                                                                                                                                                  |

<sup>1</sup> Por técnicas trascendidas entendemos casos en los que el autor utiliza su oficio o un conocimiento técnico que posee con un fin divergente. Por ejemplo Marie-Rose Lortet que descubre la posibilidad de construir esculturas de ganchillo o el carpintero Emile Ratier que construía máquinas-juguete multisensoriales de madera.

|  |                                                                                                                                                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|--|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Manifestación de una necesidad inconsciente.</li> <li>• Trabajo con lo autobiográfico.</li> <li>• Comienzo de la actividad a partir de un sueño o visión.</li> <li>• Búsqueda de una armonía que es aspiración emblemática de orden.</li> </ul> | <p>alternativos). Aprovechamiento</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• máximo del material como la utilización del papel por las dos caras.</li> <li>→ • Fuerte carga simbólica y signica.</li> <li>→ • En ocasiones puede vincularse a creaciones bajo estados alterados de conciencia.</li> <li>→ • Proyección de imágenes en el entorno (en rocas, en la climatología...) que a menudo se antropomorfizan.</li> <li>→ • Fuerte presencia del autorretrato. Reinención de uno mismo.</li> <li>→ • Componente visionario o chamánico de las obras.</li> <li>→ • Creación de códigos y sistemas. Léxicos propios con sus significados extraídos del enfoque de su pensamiento.</li> </ul> |
|--|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

En esta tabla sólo aparecen algunas de las dinámicas. Aquéllas que se derivan de una manera más evidente de las situaciones de partida.

Muchas otras características merecen una reflexión más detallada que iremos ilustrando con ejemplos vistos en el curso de esta investigación:

### **Incubación**

Esta fase de la creación es de vital importancia en los procesos creativos *outsider* ya que está relacionada con la motivación.

Comenzaremos hablando de los detonantes ¿Qué se encuentra al origen de estas necesidades de crear? La primera vez que el individuo emprende una aventura creativa puede decirse que la incubación ha tenido lugar a lo largo de toda su vida y sale a relucir en un momento en que algo actúa como disparador.

Este detonante puede ser algo externo, como fue para Gsellman contemplar la escultura del *Atomium* de Bruselas, un episodio interno como pudo ser para Ratier asimilar la noticia de su inminente ceguera o una combinación de ambos: el cartero Ferdinand Cheval se dispuso a construir su *Palacio Ideal* tras soñar con ello y toparse con una piedra de formas inspiradoras.

Buena parte del despertar artístico de estas personas sucede cuando les ocurre algo grave. De hecho, Maslow vincula la personalidad creadora (en general) a la vivencia de experiencias intensas que constituyen un punto de inflexión vital, “estas experiencias pueden ser de cariz estético, amoroso, visionario, orgásmico o místico y suelen estar asociadas a sucesos negativos, es decir, a traumas” (citado en Arieti, 1993, p. 297). Esta afirmación se nos queda un tanto limitada si la aplicamos a los procesos creativos en general, pero cobra un especial sentido en el marco del arte *outsider*. Por supuesto no se trata de que los sucesos negativos nos vuelvan creativos, pero sí nos obligan a activar recursos latentes.

En el caso particular de los enfermos mentales, Ernst Kris (1955, p. 101) considera que no hay un punto fijo del proceso patológico en el que aparezca el impulso de crear, aunque parece ser algo más frecuente en las fases iniciales de la enfermedad (basado en un examen estadístico general de los materiales clínicos publicados hasta 1936), quizás el momento más dramático para la persona.

Como indicábamos antes, un sin número de las historias que hemos tratado aquí comienzan a partir de la enfermedad propia o de un ser querido, una muerte, un desengaño amoroso... como la autora del *Traje de Bonneval*, quien empleó varios años en confeccionar un manto ceremonial para una soñada reconciliación con su marido fallecido.

Una ruptura amorosa a la que nunca dejó de hacer referencia precedió también el desarrollo de la enfermedad de Adolf Wölfli y con ella llegó la necesidad de expresarse creativamente, primero por medio de la escritura, más tarde con una muy personal combinación de dibujo, música y narración.

En el caso de los esquizofrénicos cuyo trauma principal es la propia enfermedad y las circunstancias del encierro, el arte se presenta como una oportunidad de aferrarse a la materialidad del mundo y recuperar aunque sea fugazmente la sensación de orden y control en medio de la vorágine de la enfermedad.

A veces la creación es una estrategia para entretener el pensamiento. Marie-Rose Lortet siempre ha trabajado intensamente en su creación pero destaca su utilidad en los momentos más duros:

Trabajo también, quizás, para no perder el hilo de pensamiento y quedarme conectada al mundo....tener algo que terminar, tener siempre algo que hacer permite cuando se sufren grandes desgracias, sobrevivir. ¿No?<sup>2</sup> (entrevista personal, 14 de agosto de 2009)

---

<sup>2</sup> Esta respuesta hace alusión al fallecimiento de su marido Jacques Lortet, a quien se refiere como “El Gran Ausente” en 2005.



Una vez incorporado el quehacer plástico a la vida cotidiana, apenas tiene sentido remitirnos al clásico esquema de *preparación, incubación, visión (o iluminación) y verificación*. En los procesos creativos *outsider* las fases tienden a difuminarse y la incubación es un estado de constante apertura y receptividad que explica muy bien de nuevo Marie-Rose Lortet en este fragmento (entrevista personal de 14 de agosto de 2009):

Hablando del proceso creativo a veces tengo una idea que me persigue todo el tiempo...o bien un color, o una impresión, un evento... a veces insignificante pero persistente y que se mezcla con pequeños “nidos de mi memoria”, y que finalmente, cuando todo este puzzle ha terminado de ensamblarse desembocan en una obra = imagen final. Es como un tipo de alquimia de la que se desconoce el método.

Marie-Rose Lortet aprovecha cualquier momento, en el transporte público, mientras camina, mientras espera, en momentos insomnes... para seguir trabajando el hilo y así permanecer conectada con una especie de proceso creativo constante.

Al tratarse de obras que suceden sin boceto ni plan establecido, la incubación es un proceso misterioso y mágico para el autor que observa que algunas impresiones se van sedimentando y encuentran su forma sobre el material que se trabaja.

### Receptividad

Cuando Mary Henle (1962) describe las condiciones del pensamiento creador apunta como primer requisito la *receptividad*. No podemos obtener ideas creativas buscándolas ya que no tenemos control sobre ellas. Sin embargo, su aparición requiere cierta actitud de nuestra parte: si no somos receptivos a ellas, no acudirán a nosotros.

Henle añade que la idea original acude a los pensadores “como un huésped desconocido”, en palabras de Goethe. Esto es particularmente aplicable a los procesos creativos *outsider* donde hay personas que se sorprenden tanto de la irrupción de este huésped desconocido que lo atribuyen a experiencias transpersonales. Es el caso de Marguerite Burnat-Provins asediada por tal torrente de imágenes y sonidos que no tiene ninguna duda de que provienen del exterior.

La receptividad incluye separarse uno mismo de las preocupaciones continuas y, sin expectativas particulares, atender a las ideas que vengan. El estado de mayor receptividad se da en los artistas médiums que se muestran especialmente obedientes a esas ideas que parecen apoderarse de su mano.

Para Henle igual que para Arieti (1962, 1993) y otros psicoanalistas, el sucederse de la creación se articula en una primera fase en que dejamos brotar el discurso guiándonos por

la intuición y un segundo tiempo en que se despierta el espíritu crítico que en un primer momento podría inhibir el flujo creativo. Sin embargo, en los procesos que estamos estudiando el grado de autocensura y el espíritu crítico es menor que en otros artistas porque es más importante el camino que el resultado.

En el caso de los creadores con esquizofrenia esta receptividad toma un cariz diferente determinado por la enfermedad. Uno de los requisitos para ser creativo, señala Arieti, es encontrarse en “estado de disposición de notar similitudes” o dicho en otras palabras “propenso a unir elementos diversos y al parecer improcedentes” (proceso sinéctico). Estas asociaciones las realizan todas las personas, la diferencia es que casi todos las censuramos antes de tiempo y el pensamiento esquizofrénico no puede evitar aceptarlas como hechos significativos. Es quizás por ello que un 75% de las producciones de la colección Prinzhorn fueron realizadas por personas con diagnóstico esquizofrénico (Kris, 1955, p. 168). Lo que no significa que la mayoría de los esquizofrénicos sean creativos. Apenas un 2% de la población de internados muestra cierta tendencia a la producción artística (Ibid.).

Volviendo al tema de descubrir similitudes y disposiciones subyacentes, la diferencia entre el proceso creativo de un artista y el sistema de pensamiento de una persona en estado psicótico es que durante el proceso creativo no se aceptan indiscriminadamente tales visiones. Sólo se es crédulo hasta el punto de no rechazarlas, a priori, como absurdas.

Un buen ejemplo de esto son los pensamientos creativos que se rigen por el *principio de Von Domarus*. Mientras que en el pensamiento normal (en el proceso secundario) la identidad sólo se fundamenta en la base de sujetos idénticos, en el pensamiento paleológico (o proceso primario) la identidad es aceptada sobre la base de predicados idénticos<sup>3</sup> (Von Domarus, 1944, pp. 104-114).

Esta característica de la esquizofrenia, también llamada *pensamiento abductivo*, puede provocar ideas ingeniosas, divergentes. Bateson indica que es un tipo de pensamiento diferente del deductivo y el inductivo que en el fondo no es sino pensamiento metafórico.

---

<sup>3</sup> Para ilustrar este principio, Arieti nos cuenta el caso de una muchacha esquizofrénica que se había dañado un dedo. La chica era pelirroja y el dedo infectado también se había puesto rojo. Ella dijo varias veces al terapeuta “Este dedo soy yo” “Ésta es mi cabeza roja y podrida”. Diciendo esto podríamos pensar que se trataba de una metáfora, pero ella no quería decir que ese dedo la representaba sino que el dedo “era” ella, que era un duplicado de sí misma.

Éste es el principio de Von Domarus, donde para que algo sea idéntico sólo necesita coincidir en el predicado, no en el sujeto. Así “yo tengo la cabeza roja” y “el dedo tiene la cabeza roja” produce la coincidencia de las identidades de los sujetos.

En lugar de proceder de arriba abajo o de abajo hacia arriba entre las escalas de nivel lógico, procede lateralmente, mediante analogías. Un ejemplo sería éste:

Los hombres son mortales + La hierba es mortal = Los hombres son hierba (Guerrero, s.f.).

### Un arte del camino

El arte *outsider* es un arte del camino. Un camino que se traza a medida que se va avanzando. Responde a un tipo de creatividad del proceso más que del resultado. No interesa esconder la deriva ni tampoco lo anecdótico. Se muestra como es, crudo. Al no haber un gran espíritu crítico detrás sucede sin frustración ni rectificaciones.

El proceso creativo *outsider* tiene como origen la resiliencia y la capacidad humana para encontrar vías de exteriorización del mundo interior. El arte puede convertirse en una manera de “tocar el mundo”, basta con tener la oportunidad de entregarse a él. El caso de Wölflí es excepcional, pues su fuerza creadora es tal que trasciende cualquier “enfoque terapéutico”. Se trata de un artista a quien las condiciones de confinamiento han brindado el contexto ideal para que pudiera recrearse en su microuniverso perfectamente sistematizado, donde se reinventan los recuerdos, se recupera la dignidad, la individualidad e incluso se culmina con el reconocimiento artístico, que Wölflí conoció en vida.

Guillermo Solana (Barja, Fauchereau y Solana, 2006) destaca el componente de catarsis en el arte *outsider*, como también lo hace Ramón Almela (2006). Este último la señala como “uno de los componentes del proceso creativo que configura la liberación de las tensiones internas destructivas en el ser del artista. Manejando libremente un flujo de asociaciones desahoga el agobio interior de sucesos dolorosos, favoreciendo la descarga de sentimientos”, no es de extrañar que en muchas ocasiones el artista se desentienda de su obra una vez terminada. Esto le sucedía a Judith Scott con cada una de sus piezas. Un caso llamativo es el de Simon Rodia que abandonó sus *Torres de Watts* tras dedicarse a ellas la friolera de 33 años y nunca regresó a verlas.

Puede que como sugiere Solana, la compulsividad con que son realizadas estas piezas sea como una evacuación casi *fisiológica*:

La idea de evacuación o de segregación me la sugieren ciertas características de los creadores de *art brut*, como son, por ejemplo, su fecundidad, su grafomanía, el carácter compulsivo de su escritura y de su actividad gráfica en general, que a menudo aparece acompañada por una despreocupación olímpica acerca de qué va a pasar con esos productos una vez evacuados. La compulsividad característica de ese proceso de evacuación, de esa forma de segregación que se supone que es irresistible y que libera además cierta tensión, parece algo de carácter casi fisiológico (Barja, Fauchereau y Solana, 2006).



## **Intimidad**

Cuando aparecen por vez primera esas ganas urgentes de crear suelen preferir recluirse, enfrentarse a esa pulsión en un espacio íntimo. A salvo de la mirada de otros. Así se posibilita la concentración y se impide una censura precipitada del entorno. Según Lucienne Peiry podemos definir las obras de los *outsiders* con tres eses: *soledad*, *silencio* y *secreto*. *Soledad* porque el artista *outsider* realiza su obra desde la soledad más completa<sup>4</sup>. Sus trabajos son el resultado de su propia introspección. En ella, el artista vierte toda su psique. *Silencio* porque no hay voces que le distraigan de su camino a la hora de transmitir un mensaje; y *secreto* ya que las obras surgen a menudo en la clandestinidad.

En ocasiones sólo se han conocido los trabajos a la muerte del artista, como los de Laure Pigeon, quien no tuvo ninguna inquietud por darlos a conocer. Fueron realizados bajo las tres *eses* de Lucienne Peiry para el disfrute privado de la artista. Quién sabe si dedicaba algún tiempo a su contemplación su colección o si se desentendía de ellos una vez finalizado el trabajo.

En el devenir introspectivo, el límite que separa la concentración (focalización consciente en una tarea) del trance (sometimiento de la consciencia a esa tarea) es a veces muy tenue. Como Marie-Rose Lortet, que afirma estar en un estado de constante ingravidez al que muchos acuden sólo en los momentos que rescatan de su jornada laboral: Séraphine de Senlis, Karel Havlicek... personas que se entregan a la creación en sus momentos libres quitándose horas de sueño si es necesario. En el caso de los artistas llamados mediúmnicos, la entrega durante largas horas, el trabajo nocturno tras el cansancio de la jornada y la luz tenue, los gestos repetitivos ritualizados suelen conducir a un estado alterado de conciencia.

## **Desafío a lo imposible**

La vida no es fácil para ninguno de nosotros. Pero ¡qué importa!, hay que perseverar y, sobre todo, tener confianza en sí misma. Hay que creer que se está dotado para alguna cosa y esta cosa "hay que alcanzarla cueste lo que cueste". Marie Curie en 1937, citada por Romo (1998, p. 165)

La devoción con que muchos de los artistas que hemos visto se entregan a su obra es ejemplar. No es de extrañar que Ragon (1996, p. 30) se refiera al vínculo entre el artista *outsider* y su obra como un *casamiento*, "una unión tan íntima que puede llevarles a abandonarlo todo por transportarse al mundo creado".

---

<sup>4</sup> Estas características no se aplican a las personas que desarrollan su trabajo creativo en talleres.

Al filo de estas reflexiones queremos tomar la terminología de Fiorini y reflexionar sobre sus conceptos de *lo dado*, *lo posible* y *lo imposible*:

*Lo dado* es entendido por Fiorini como el punto de partida de todo creador: el mundo de lo ya conocido y establecido, el mundo como ya dado.

En el caso de los procesos creativos *outsider* existe una voluntad profunda de desafiar al mundo de *lo conocido* porque este mundo no le gusta o porque este mundo no le quiere a él. Según Roger Cardinal (1979, pp. 34-35) existe una resistencia por parte de los *outsiders* a asimilar los estándares culturales, como manifiesta la construcción de máquinas sin función evidente, edificios en los que ninguna familia “respetable” podría vivir... Son símbolos ineludibles del rechazo del *outsider* por acomodarse a la vida social *normal*.

Además, tomando literalmente el concepto de partir de *lo dado*, son procesos que no requieren materiales nuevos. No añaden nada al mundo, se aprovecha y explota lo que se tiene “a mano”, explorando las posibilidades de la materia en sinergia con la intención humana.

La experiencia de atravesamiento del límite, afirma Fiorini (1995, p.30), que a veces se ha llamado *transgresión*, supone ansiedad y cierto placer. Se convoca al caos creador, un momento en que el límite entre lo posible y lo imposible es borroso.

Para Fiorini lo posible es el resultado (el poema, el cuadro, la escultura). En los procesos creativos *outsider*, de lo posible surge el reto a lo imposible. Un anhelo de elevar lo posible hasta el paroxismo. Un ejemplo son, de nuevo, las torres de Simon Rodia, un proyecto descabellado para un hombre solo, sin materiales ni herramientas, que no sólo aprovecha los residuos de su entorno sino que dobla los perfiles de acero colocándolos en la vía del tren. ¿El resultado? Un conjunto arquitectónico que recuerda a la Sagrada Familia y que se ha mantenido en pie a pesar de los terremotos.

A propósito de estos retos a lo imposible queremos citar lo que Juan Antonio Ramírez (2006, p. 28) define como *apoteosis de un material*. Se trata de un fenómeno que lleva al creador a agotar las posibilidades de un solo material, como si estuviera compitiendo por el Record Guinness. Se emprende una carrera de desmesura que da por resultado obras tan curiosas como las casa de John Milkovich que se bebió más de 39000 latas de cerveza para recubrir su hogar con guirnaldas que fabricaba con ellas.

Esta motivación intrínseca o *logro* es para Romo (1998, p. 170) uno de los ingredientes de la creatividad.

El proceso creador es un modo de satisfacer el anhelo o la búsqueda de un nuevo objeto o estado de experiencia o de existencia, que no es fácil de descubrir ni de alcanzar. Este anhelo y esta búsqueda a menudo se observan no sólo durante el proceso creador, sino también en el producto mismo. Especialmente en la creatividad estética, la obra a menudo representa no sólo el nuevo objeto, sino también este anhelo, esta búsqueda indefinida, este esfuerzo sostenido y, empero, nunca rematado, que tiene una motivación consciente y otra inconsciente. (Romo, 1998, p. 170)

Los artistas *outsider* tienen una dosis extra de este ingrediente. Ello les lleva precisamente a embarcarse en algunos proyectos increíbles como la casa de Lino Bueno, completamente excavada en una piedra que le llevó más de 20 años vaciar.

### Conclusión de las obras

Saber cuándo terminar una obra es una de las cosas más difíciles del aprendizaje creativo. Son necesarias experiencia y distancia, cierta visión alejada del trabajo que permite observar el conjunto en un contexto.

Esta mirada lúcida es fundamental para los artistas “profesionales” pero no es un objetivo para los artistas *outsider*. Para estos últimos pesa más la mirada mística. Algunos de estos autores se consideran artistas, otros no, pero siempre tienen una visión romántica del arte. El arte como don, aura, magia de los escogidos. Los artistas profesionales, conscientes del lado no-romántico del mundo del arte dan un mayor peso a la intervención racional, que de algún modo guía la inspiración en función de un objetivo comunicacional.

Cumplir ese objetivo implica saber cuándo parar y contar con cierta planificación. En el arte *outsider* el objetivo es el propio discurrir del proceso, por ello, si algo caracteriza estas creaciones y las hace reconocibles al primer golpe de vista es su condición recargada. Una obra está terminada cuando ya no entra nada más. Esto entronca con la siguiente característica: la importancia del ornamento.

### La importancia del ornamento

Los estudiosos de este terreno (Rhodes, Rexer, Peiry, MacGregor, etc.) tienden a hablar del *horror vacui* como una de sus características más representativas.

Habitualmente el adorno es algo que se añade al objeto, pero en el arte *outsider* el ornamento se redefine como el ritmo que crea el objeto.

Ya hemos señalado en distintos puntos de esta tesis que es difícil diferenciar estructura de decoración. Este componente de ritmo es señalado por Navarro Baldeweg (2001, p. 124) cuando sugiere que “el ornamento viene a suponer la colonización del espacio por el



tiempo”, tiempo que se difumina al dar paso al automatismo que puede llevar a un estado especial, cercano al trance.

El ser humano siempre ha decorado sus herramientas y su entorno, por gusto estético y por funcionalidad. Los ornamentos han servido, a lo largo de la historia, para sacralizar los objetos, para revestirlos de mayor valor y expresar un rango social.

Sin duda existe algo innato en el ser humano que le lleva a devorar el espacio vacío. La palabra *horror vacui* es a priori negativa pero quizás en vez de miedo deberíamos hablar muchas veces de celebración, de explosión de vida. Al menos así es en el arte popular. Con respecto a este punto, encontramos interesante esta reflexión de Fernando Martín Martín en el libro *Escultecturas Margivagantes* (Ramírez, 2006, p. 327) a propósito de La Casa de las Conchas de Montoro:

(...) el Horror Vacui, un rechazo al vacío que constituye una de las esencias estéticas propias del barroco, pero que, asimismo, es uno de los elementos predominantes de todo arte popular. El vacío es la nada, la negación, y la nada es la muerte; pero el arte del pueblo es sobre todo vitalista, está asentado sobre la vida, de ahí que rehúya instintivamente del vacío y opte por lo recargado, que, sin embargo, está sujeto a un orden y a una simetría, algo perfectamente visible en todo el conjunto de esta singular casa.

Thévoz y Rexer (Rexer, 2005, p. 60) también piensan que el proceso creativo *outsider* no está relacionado con el miedo sino con la experimentación. Se trata de un momento y un espacio donde generar un orden provisional que muere con la conclusión de la obra y por tanto impele a comenzar de nuevo un proceso creativo inagotable. En realidad ambas posturas (la del miedo y la de la celebración) son básicamente idénticas, se trata de enfocar esta característica desde la solución o desde el problema.

La gran pregunta es cómo explicar la coincidencia de estos autores en el gusto por el puntillismo, los arabescos, las espirales y otras formas de expresión que comparten personas desconectadas entre sí.

Hemos observado que entre todos los motivos posibles triunfan las formas redondeadas, las obras de Lonné y Pigeon están formadas por circunvalaciones, las de Jeanne Tripiet por hilo que vuelve una y otra vez, las formas rectas son poco frecuentes, y cuando las hay (Madge Gill) responden a un tipo de composición que crece de manera orgánica, vegetal. Retomando unas palabras del capítulo dedicado al arte mediúmnico, lo vegetal, y en particular la naturaleza, está presente en casi todas estas obras con una presencia unificadora, como si azar, arte y naturaleza fueran inseparables. Como si la mancha y el gesto pertenecieran a la naturaleza más que al hombre y, con poder de decisión, revelaran las formas que el azar elige, el azar como *Kairós*, encuentro feliz.

### **Reinvención del orden**

El individuo creador es aquél que tiene una necesidad especialmente fuerte de encontrar orden donde en ningún modo aparece. F. Barron, citado en (Romo, 1998, p. 137)

La eterna tensión orden-caos presente en todo proceso creativo (Fiorini, 1995) queda plasmada (casi podríamos decir: ilustrada) en obras como el pañuelo de Miss Grier que vimos en el capítulo dedicado al trabajo textil. La naturaleza de la técnica del bordado conduce al orden, pero el impulso creador impone el caos del pensamiento que al final es lo que predomina. Cortázar nos habla del “vértigo hecho de formas y asuntos movilizados en una intensa aceleración” (citado en Fiorini, 1995, p. 31) y creo vislumbrar en esas palabras lo que podría llamarse la *premura* de los procesos *outsider*, que no es otra cosa que la creatividad vivida con una intensa y urgente necesidad de expresarse. Un vértigo que se acelera y debe adoptar su forma para que podamos encontrar el equilibrio.

Entendida esta reinvención del orden en su forma más literal, la creación de modelos del mundo es una dinámica habitual en estas creaciones. John MacGregor llega incluso a incorporarla a su definición de arte *outsider* “Mi definición de *Outsider Art* precisa que cada artista cree un vasto mundo alternativo, rico desde un punto de vista enciclopédico y detallado, no como arte sino como lugar para vivir durante toda una vida” (Rhodes, 2002, p. 104).

El gran motor detrás de estas construcciones, narraciones y nuevos mapas es la pulsión de orden. Esto lo vimos en el capítulo dedicado a los Microuniversos donde ya señalábamos que los modelos comunes que todos utilizamos y que fueron diseñados y perfeccionados con el paso del tiempo para transformar el caos circundante en orden, no son más que eso: modelos. Esto es algo que tendemos a olvidar, otros sin embargo juegan a reinventarlos. Crear un microuniverso se parece a jugar, es una forma de aprehender el mundo con placer, tendiendo puentes con la realidad; o mejor expresado: entre la realidad interna y la realidad externa. Nunca podremos comprender realmente el mundo pero sí podemos cartografiarlo.

### **Beneficios de la actividad creativa**

Muchas de estas personas, si no todas, han experimentado la marginalidad de una u otra manera. Marginalidad que puede vivirse de dos formas: como algo buscado o como algo impuesto. A veces el individuo acude a la creatividad como a un refugio porque el arte es un lugar donde la expresión de lo singular es vista como un valor. En el resto de los ámbitos de la vida, ser singular es ser raro, un estigma que pocos saben transformar a su favor en la vida social.

Rosalba Campa (2009, p. 35), cuando habla sobre *Historia de Cronopios y famas* de Julio Cortázar escribe:

El mundo de este libro está habitado por criaturas imaginarias: las esperanzas, sentimentales y confiadas en la lógica, los famas, satisfechos con su vida mezquina y cristalizada en infinitas rutinas, y los cronopios que, inventando lenguajes, desquiciando las reglas o ignorándolas, arrancan la máscara que el hábito cotidiano impone a la realidad. Gracias a sus fuegos aparentemente fútiles, el cronopio niega el fin utilitario de los actos, descubre precisamente en el juego el camino para acercarse a la verdad. Su naturaleza consiste en ser feliz, pero, a diferencia de los demás personajes cortazarianos, no busca: simplemente encuentra.

Muchos artistas han considerado *cronopios* a los artistas *outsider* y han valorado en su arte no solo su creatividad intrínseca, sino sus efectos anticulturales. En palabras de Michel Thévoz (1968, p. 135) “un poco como un desorden experimental que haría vacilar el sistema de sentido y de representación para sacar a relucir la lógica interna.”

El efecto terapéutico se aprecia con mayor intensidad en las trayectorias artísticas que parten de un suceso puntual negativo. Otras veces el origen es remoto y a pesar de todo rastreable. Intuimos una sublimación sexual en la obra de Henri Darger, constatamos el factor de autorrealización en el trabajo textil de Lortet, sospechamos en el Tiovivo de Pierre Avezard una alternativa a la carga de los problemas físicos...

Sublimación sexual, superación de defectos físicos o traumas psicológicos, impulso de autorrealización, son formas diferentes de explicar el origen remoto de un caudal enorme de energía que se ha de plasmar en la obra de creación (Romo, 1998, p. 163).

Antes decíamos que el arte es una manera de *tocar* el mundo. Alterando el espacio, por ejemplo, extendemos los límites de nuestra identidad. Todos personalizamos nuestro hogar pero, a diferencia de los artistas *outsiders*, mantenemos nuestra intimidad repartida entre la cabeza y los cajones. No hacemos que invada los muebles como Karl Junker ni la grabamos en el suelo del dormitorio como Jeannot.

Al volcar las emociones sobre el espacio las trasladan al mundo tangible y las hacen palpables. Es además un acto de comunicación y una manera de sobrevivir a la muerte, muchos de estos lugares son descubiertos tras el fallecimiento de su habitante, dejando constancia de su singularidad.

Pero no todas las intervenciones de los espacios tienen un carácter tan solitario y sombrío como la de Karl Junker o Jeannot. La casa de Danielle Jacqui por ejemplo, es también excesiva y recargada, pero sobre todo alegre y colorista. Su intervención se expande por el



exterior y el interior, por las ropas y los inquietantes muñecos que encontramos por todas partes.

Ya hemos hablado de la importancia del efecto *compensatorio* desde el punto de vista de la motivación de los médiums. Gracias a esta actividad pueden acceder a un modo de expresión reservado, por lo general, a la elite (Si Ahmed, s. f.). Más aún, les brinda la oportunidad de trascender su identidad gracias “a otro idealizado y todopoderoso” que consiente en manifestarse a través de él.

### **Formación del estilo**

Las obras de Carlo Zinelli se reconocen al primer golpe de vista. Al fin y al cabo, reconocemos el estilo de un autor por lo que en sus obras hay de repetido. La repetición en Carlo Zinelli tiene un efecto lisérgico. Su obsesión con la cuaternidad, los círculos y los pájaros marcan un ritmo constante en el conjunto de su obra, un ritmo que llama nuestra atención sobre las pequeñas variaciones que pueden introducirse.

La historia del minero Lesage nos habla de ese “huésped inesperado” que citábamos antes y del sorprendente encuentro de una persona con sus propios insospechados recursos. Para él el arte es la otra cara de la cotidianidad y acude a él para volar a otros territorios “El sujeto creador en tanto desidentificado está en disposición de volar a todas las identificaciones” (Fiorini, 1995, p. 54). Regresa a él cada noche después de su dura jornada laboral y procede como un miniaturista. Su trabajo, en extremo delicado, se opone a su rudo trabajo de minero. Su estilo va fraguando en una dirección opuesta a su trabajo en la mina. Si en ella es rudo en su obra es preciosista, si en ella el trabajo es físico su pintura anhela lo espiritual, si en la mina no es nadie, en el arte es un visionario, un elegido por los espíritus.

El estilo en Dwight Mackintosh se consolida resistiendo tozudamente a los estímulos del C.G.A.C. que a veces lo encaminan en otra dirección. No consiguen que firme los trabajos “al uso” a él le interesa abandonarse a la cadencia de escribir su nombre mucho más largo de lo que realmente es, con innumerables *íes*, todo seguido y en varios renglones. Él se empeña en escribir en sus dibujos, acepta los colores que le ofrecen y las imágenes de las revistas que pueden diversificar su léxico; pero siempre vuelve a su tema de interés: la figura humana y la caligrafía, dibujadas con línea negra. La combinación de ambas en dos estratos, el texto arriba y la imagen abajo.

En Judith Scott el estilo se consolida a base de la repetición de un gesto que va perfeccionando y enriqueciendo con el sucederse de los días, bajo la mirada aprobatoria

de su hermana gemela y el personal del C.G.A.C. Como una araña poderosa encuentra un modo de vivir donde posee el control absoluto. Sobre sus extrañas crisálidas ella decide todo, así se reconcilia con todos esos años de negación de su autonomía, los años de internamiento en que se dio por supuesto que sordomuda y con Síndrome de Down sería incapaz de comunicarse.

El torrente creativo de Wölflí no necesita de ningún estímulo. Un impulso irrefrenable le lleva desde el primer momento en que entra en la clínica de Waldeau a escribir su biografía en el formulario de ingreso, organizada en capítulos como una novela. A pesar de su increíble fecundidad (sólo su obra narrativa se compone de 25000 páginas densamente trabajadas) su estilo permanece casi inalterable durante más de 30 años. Se puede decir que *esposó* su creación y se mantuvo fiel a su repertorio de imágenes desde el primer día, con pequeñas evoluciones, mezclando dibujo, escritura, composición musical y collage como si no hubiera diferencia entre disciplinas y todo sirviera a un mismo fin: su glorificación.

La limitación de materiales en el entorno de Bispo combinada con su urgencia creadora generan su inconfundible *poética* de la pobreza. Un trabajo poderoso que respira la fuerza demiúrgica de este personaje que, debido a su enfermedad, vivía el arte como una responsabilidad para con el mundo. Por limitación o por gusto emerge su escritura bordada, bello testimonio de lo que merecía ser salvado. Su estilo nos atrapa porque tiene algo de libro de contabilidad y algo mesiánico. Bispo fue ante todo un trabajador implacable que luchó contra la acedia y nos regaló sin querer el resultado de su misión.

### *Donde todo confluye*

Al analizar el proceso creativo de estas personas, todas con vidas y experiencias muy diferentes, sólo podemos concluir que les une la necesidad de que la creatividad represente un papel fundamental en sus vidas. La expresión creativa vivida como un requerimiento casi fisiológico, bien evocado en esta frase de Marie-Rose Lortet (entrevista personal 19 de agosto de 2009) “Tengo una necesidad casi cotidiana de *contar* algo desde la punta de mis dedos”.

A medida que avanzábamos hemos visto más y más puntos de encuentro entre la escritura, la música, la arquitectura, el dibujo, el bordado y la escultura. Hay esculturas pintadas, escritas y vestidas como hay una enciclopedia convertida en jardín. La escultura a veces es arquitectura y al revés. Constatamos que pueden hacerse esculturas con hilo y que se puede bordar un diario... todo parece formar parte de un mismo afán regulador acometido por la potencialidad de la imaginación humana. En el arte *outsider* es tan

frecuente encontrar filigrana dibujada como palabras de hilo. Parece que una vez más muchos procesos creativos confluyeran en ciertos patrones comunes

Que alguien se atreva a afirmar que un dibujo no puede deshilacharse, o metamorfosearse en escritura...

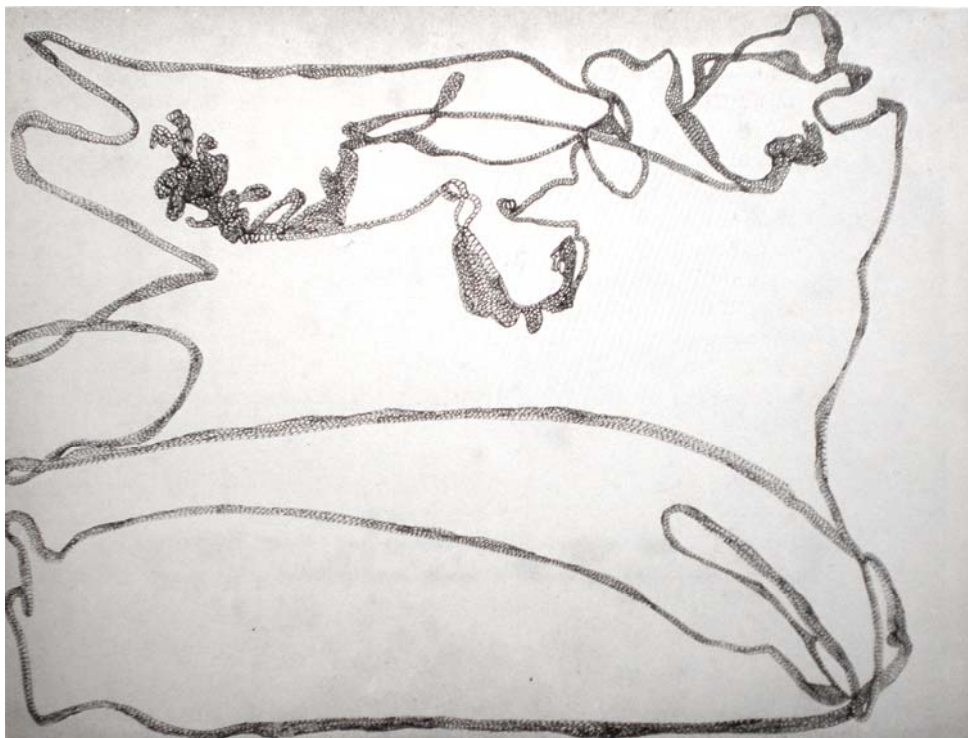


Fig. 1. Laure Pigeon. *Lacis interrompu* (23 y 24 de marzo de 1936)

### **Legitimidad del término outsider art**

Siempre es un problema adjetivar el arte pues corremos el peligro de crear una categoría absurda que englobe bajo el mismo concepto a individualidades tan distintas como las que aquí nos ocupan. Como señala Ricardo Aquino, Director del Museo Bispo do Rosário, las categorías no son sino una “forma de control y exclusión” y en el caso del *art brut* son “un ejercicio más del viejo monólogo de la razón sobre la locura” (Aquino, 2006, p. 225). Aquino rechaza toda terminología ya sea *art brut*, arte *outsider*, pintura psicopatológica, etc, para referirse a estas creaciones y lo hace desde su postura de “repudia de las falsas dicotomías: centro-periferia; dentro-fuera; imperio-colonia; salud-enfermedad mental, etc.” Lo expone de esta manera:

Las condiciones de vida, las circunstancias del proceso de creación, el hecho de encontrarse internado en un hospital y diagnosticado por la psiquiatría, en fin, las características de la biografía del creador, todos esos condicionantes, no pueden servir de fundamento para definir una corriente, un ámbito, un movimiento o una tendencia estética. En caso



contrario, habría que reclamar un arte de los presos, de los estudiantes, de los conventuales, de las gestantes, de los ancianos, de los enfermos de cáncer, de los deprimidos, de los viajeros, etc. (Ibid.).

La reflexión de Ricardo Aquino nos da que pensar. En mi opinión, las circunstancias y biografía del autor sí condicionan su proceso creativo. El problema se encuentra en que no estamos estudiando la biografía y las circunstancias vitales de individuos semejantes. Cómo explicar que, sin embargo, hay algo que intuimos común a todas estas obras y que radica precisamente en el proceso, es como si éste dejara una huella indeleble en el resultado, y ¿cómo estudiar algo sin llamarlo? ¿Rechazamos su estudio porque no lo podemos nombrar? Estas obras comparten una magia que se esfuma al intentar definirla. No obstante lo haremos un vez más: la de las ganas de crear, la de la urgencia creativa combinada con cierta precariedad de recursos, “pintar sin tener ni idea” que diría Ángel González.

En ellas hay ciertas dinámicas que se repiten y gracias a que podemos ponerles un nombre que las englobe podemos sumergirnos en un contexto en el que recordamos el sentido de la creación. Creación desprovista de sofisticaciones limitadoras, del desasosiego del artista que quiere *ser*, frente al artista que quiere *hacer*.

Podemos realizar una selección de obras y contraponerlas a las de artistas profesionales para sostener la postura de que desde el punto de vista del resultado *no hay diferencia* entre el arte *outsider* y el arte profesional. Esto puede ser engañoso, yo misma saqué un artículo en mi blog *El hombre jazmín*<sup>5</sup> en el que seleccioné algunos casos llamativos y se inició un debate que apuntaba a la conclusión de la *no diferencia*. Lo cierto es que hay convergencias, como es natural, y más teniendo en cuenta que el arte de la corriente principal tiende continuamente a absorber al arte *outsider*, por lo que muchas trayectorias artísticas terminan enriqueciéndose mutuamente.

El *Art Brut* tal y como lo “descubrió” Dubuffet, cabe decir tal y como lo “inventó” (Montpied, 2000-2001, ¶ 3), es un círculo que se cierra en sí mismo, que está acabado.

La cruzada Maniquea, que condenó todo el arte moderno y contemporáneo en pos de un dogmático y apologético *Art Brut*, ha perdido hoy toda su relevancia. La tendencia hacia la jerarquía y la dicotomía, que juzga un tipo de arte como superintelectualizado y sofisticado, y el otro como emocionalmente puro y de naturaleza primitiva, se muestra en nuestros días irrelevante y además, completamente errónea. (Peiry, 2001, pp. 262-264)

---

<sup>5</sup> GARCÍA, G. (domingo 25 de enero de 2009) ¿Arte *outsider* vs. arte *insider*?. Disponible en <http://elhombrejazmin.blogspot.com/2009/01/arte-outtsider-arte-insider.html>

Si el arte *outsider* como tal tiene alguna posibilidad de sobrevivir podrá hacerlo bajo la definición de Ángel González que, dicho sea de paso, es la única persona que consigue hablar del tema sin tener que darle un nombre.

Según Ángel González (2008, p.21), se trata de adultos sin ninguna formación artística que hacen arte sin tener ni idea. Para González, el *quid* de la cuestión se encuentra en el término *Gestaltung* que traduce como “necesidad imperiosa de dar forma”. Se trata de creaciones donde se impone el *hacer* por encima de los aspectos intelectuales de idear o imaginar, “como corresponde a esa necesidad de encontrarle una figura a la materia en que consiste la *Gestaltung*, sobre todo en la acepción muy semperiana de *tendencia a ordenar* que se manifiesta soberanamente en el *ornamento*, en la decoración”. El término *Gestaltung* procede de Prinzhorn, de su libro de 1922 *Expresiones de la Locura*. Colin Rhodes, por su parte, traduce *Gestaltung* como *configuración* (Rhodes, 2002, p. 74).

Quizás lo más interesante sea dar voz a las personas de las que estamos hablando. ¿Qué piensan los propios autores del *art brut*? Wölfli, Auguste Forestier, Lesage y Pigeon nunca fueron conscientes de formar parte de él. Cuando se le pregunta a Marie-Rose Lortet si se siente identificada con el término *art brut* se intuye en su respuesta cierta indiferencia por el cuadro en que se enmarcan sus creaciones y una actitud de agradecimiento porque el *art brut* y en concreto Jean Dubuffet le brindaron el apoyo que necesitaba para seguir creando y dedicarle a ello la importancia que se merecía:

Al principio era apropiado por la ingenuidad de mis representaciones y también porque no era pintura, ni escultura, ni grabado....el punto no es de ninguna manera un arte mayor, y este trabajo no tiene nunca su sitio en ninguna galería ni museo de la época. Era solamente un divertimento a veces enternecedor para los espectadores....Bueno, volvamos a la mirada de Jean Dubuffet: él supo entender, desvelar y revelar. (entrevista personal, 19 de agosto de 2009)

Cuando pregunté a Hartlod Hammer-Holle en el 2x2 *Forum für Outsider Art* si se sentía cómodo con esa “coletilla *outsider*” me confesó que el término *outsider* no le terminaba de gustar. Él preferiría uno más neutral y positivo.

En el marco de dicho foro, conversando con las distintas personas que se hallaban en contacto con este término, fueran galeristas, arteterapeutas o directores de museos pude reflexionar con una perspectiva más global sobre el futuro del arte *outsider*.

Se pone de manifiesto que en seguida nos tropezamos con una contradicción insalvable. Quienes encontramos valores estéticos en estos trabajos abogamos por su puesta en valor pero ¿se trata de *incluir* estas obras dentro del amplio concepto de *arte* sin adjetivos?

Siendo así ¿qué sentido tiene, por ejemplo, crear un museo de arte *outsider* o escribir una tesis sobre arte *outsider*?

Discutiendo este tema a posteriori con personas vinculadas profesionalmente al arte contemporáneo llegamos a la conclusión de que las creaciones *outsider* no son independientes de la biografía del autor del modo que lo son las obras de arte contemporáneo. Digamos que en la apreciación del arte *outsider* intervienen el gusto por las artes plásticas así como el interés por la psicología y también la literatura. En esta tesis hay multitud de historias. Historias contadas en base a la realidad que completan la percepción de la obra.

En ese sentido no funcionaría su normalización bajo un único concepto de “arte”. La gran mayoría de las obras aquí reunidas no serían absorbidas por el cauce del arte contemporáneo. No resistirían su inclusión en la marcada línea de tiempo del mismo, que al arte *outsider* le es ajena. Esa línea invisible que establece que un lienzo rajado ya no vale, sólo valió cuando lo hizo Lucio Fontana en un momento y un contexto determinado.

Se dice que la gran obra de Dubbuet fue el *art brut*. El *art brut* fue el invento de un artista loco por descondicionarse que ha sido aceptado y transcendido (reinventado de nuevo) por las necesidades de la sociedad.

En resumen, podría decirse que el arte *outsider* como fenómeno está lejos de apagarse. Su compleja relación con el mercado del arte no impide que sigan surgiendo creadores interesantes. Si además aceptamos que en muchos aspectos el hecho de coleccionar está cerca de lo patológico, asistimos a un mecanismo de retroalimentación entre los que hacen y los que coleccionan, incentivado por las ponderaciones de los galeristas intermediarios.

Siempre habrá arte en los márgenes, será la necesidad de nombrarlo como un *todo* la que podrá perderse o mutar. Llevamos casi un siglo necesítándolo, como un signo de cierta confusa nostalgia. Podemos pensar en el arte *outsider* en términos más productivos, como el arte atemporal y privado que emana inevitablemente de los individuos. Estará allí siempre que lo necesitemos, esperando *o no* ser descubierto.

### **Recapitulando**

Recapitulando, hemos realizado un inventario a partir de nuestras propias categorías, lo que nos ha permitido observar múltiples formas de hacer desde nuestra perspectiva personal. Decíamos en la introducción que la nuestra es sólo una de las muchas miradas



posibles y que una vez expuesto el resultado, se aspira a inspirar y servir de referencia de a nuevos ímpetus y aperturas.

Esperamos que el arte *outsider* siga suscitando interés más allá de que sea o no nombrado como tal y que este esfuerzo sirva para plantear futuros estudios que trasciendan su problemática y sepan quedarse con lo que realmente importa.

## Bibliografía general

### BIBLIOGRAFÍA SOBRE ARTE *OUTSIDER*, CREATIVIDAD Y PROCESOS CREATIVOS

AA VV (2007) *Trait d'union. Les chemins de l'art brut à Saint-Alban-sur-Limagnole. Caálogo de exposición*. Villeneuve d'Ascq: Musée d'art moderne Lille Métropole.

ABCD (2000) *ABCD, Une Collection D'art Brut*. Arles: Actes Sud-abcd.

ACHA, J. (1992) *Introducción a la creatividad artística*. México: Trillas.

AGUILERA, O. (1998) *El proceso creativo*. Madrid: Fragua.

ALLAMEL, F. (verano 1997) Post-modern outsider art. *The Southern Quarterly*, 35 (4), 31-39.

ALCAIDE SPIRITO, C. (2001) *Expresión artística y terapia. Talleres de expresión plástica para pacientes psiquiátricos en un Hospital de Día*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, España.

ALCAIDE SPIRITO, C. (2006) La expresión artística como intervención educativa-terapéutica. En M. López Fdz. Cao (coord.), *Creación y posibilidad. Aplicaciones del arte en la integración social*. (pp. 89-106). Madrid: Fundamentos.

ALLDERIDGE, P. (y cols.) (1997) *Kunst & Wahn / herausgegeben von Ingrid Brugger, Peter Gorsen und Klaus Albrecht Schröder*. Colonia: Dumont.

ALMELA, R. (1 de Octubre de 2005) Mario del Curto capta el mundo del Art Brut entrando en su representación. *Criticarte*. Recuperado el 5 de agosto de 2009 <http://www.criticarte.com>.

ALMELA, R. (septiembre-diciembre, 2006) Outsider... deconstruyendo el arte desde fuera. Epistemología del arte marginal como práctica visual expresiva. (I-VIII). *Criticarte*. Recuperado el 4 de agosto de 2008 en <http://www.criticarte.com>

ALMELA, R. (20 de mayo de 2008) Discapacidad y creatividad. Walter Herzberg. *Criticarte*. Recuperado el 15 de agosto de 2009 en <http://www.criticarte.com>

ALONSO FERNÁNDEZ, F. (1996) *El talento creador. Rasgos y perfiles del genio*. Madrid: Temas de hoy.

- ALONSO, E. y FERNÁNDEZ TORRES, A. (1978) Hospital de día. Los locos andan sueltos, *Triunfo*, (823).
- ALSINA, F.A. (1989) *La imaginación razonada*. Madrid: Mondadori.
- ÁLVAREZ VILLAR, A. (1974): *Psicología del arte*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ANDREOLI, V. (1977) Carlo. *La comunicación no verbal de un esquizofrénico*. Suiza: Sandoz.
- ANDREOLI V. (1992): *El lenguaje gráfico de la locura*. México: F.C.E.
- APPLETON, V. (2001) Avenues of hope: Art Therapy and the resolution of trauma. *Journal of the American Art Therapy Association*, 18. 6-13.
- AQUINO, R. (2006) Museo del olvido. En R. CARDINAL, J. ELKINS, A. GONZÁLEZ y J. THOMSON, *Mundos interiores al descubierto*. (pp. 225-226). Madrid: Fundación La Caixa.
- ARIETI, S. (1993). *La creatividad. La síntesis mágica*. México D.F.: Editorial Fondo de Cultura Económica.
- AZNAR ALMAZÁN, S. (s.f.) *Acciones visuales. De la ciencia al arte: los locos de la Salpêtrière*. Recuperado el 11 de agosto del 2009 en <http://www.uned.es/arteypensamiento/texto%20yayo.htm>
- BADER, A., STECK, H. Y SCHMIDT, G. (1961) *Insania pingens*. Basel: CIBA.
- BARCIA SALORIO, D. (1999) *Locura y creatividad. Un estudio sobre la producción pictórica de los esquizofrénicos*. Madrid: Jaussen- Cilag.
- BARJA, J., FAUCHEREAU, S. y SOLANA, G: (Primavera 2006) El arte como compulsión. *Minerva* (3). Madrid: Círculo de Bellas Artes [Coloquio].
- BARRAGÁN RODRÍGUEZ, J. M. y HERNÁNDEZ, F. (1991-1992) La autobiografía en la formación de los profesores de Educación Artística. *Arte, individuo y sociedad*, (4). 95-102.
- BARRAGÁN RODRÍGUEZ, J. M. (1995) Para comprender la educación artística en el marco de una fundamentación crítica de la educación y el curriculum. *Revista interuniversitaria de formación del profesorado*, (24). 39-63.
- BARRAGÁN RODRÍGUEZ, J. M. (2005) Educación artística, perspectivas críticas y práctica educativa. En R. Marín Viadel (coord.) *Investigación en educación artística: temas*,



*métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas visuales* (pp. 43-80). Granada y Sevilla: Universidades de Granada y Sevilla.

BARRON, F. (1963) *Creativity and Psychological Health*. Princeton, Nueva York: Van Nostrand.

BARRON, F. (1968) *Creativity and Personal Freedom*. Princeton, Nueva York: Van Nostrand.

BARRON, F. (1975) *Personalidad creadora y proceso creativo*. Madrid: Marova.

BECKER, H. (2007) *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*. Howard Becker. Buenos Aires: Siglo XXI.

BENNET, G.-P. (16 de enero de 2000) El arte de los pintores locos. *El País Semanal* 16. 26-30.

BERTHOLD, H. (1979) *Art in the Third Reich*. Nueva York: Pantheon Books.

BIEDERMANN, H. (1996) *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Paidós.

BINGS WANGER, L. y WARBEURG, A. (2007) *La curación infinita. Historia clínica de Aby Warbeurg*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editorial.

BLAY FONTCUBERTA, A. (1973) *Creatividad y plenitud de vida*. Barcelona: Iberia.

BORJA, G. (1995) *La locura. Manifiesto Psicoterapéutico*. Vitoria: La Llave.

BOURBONNAIS, A. Y RAGON, M. (1983) *La Fabuloserie : Art Hors-Les-Normes à Dicy, Yonne*. Dicy: La Fabuloserie.

BRAND-CLAUSSEN, B., JADI, I. AND DOUGLAS, C. (1996). *Beyond reason: Art and Psychosis; Works from the Prinzhorn Collection*. Londres: South Bank Centre.

BRENOT, P. (2000) *El genio y la locura*. Madrid: Biblioteca de bolsillo.

BRETON, A. (2000) *El amor loco*. Madrid: Alianza Editorial.

BRETON, A. (2000) *Nadja*. Madrid: Cátedra.

BROUSE, A. y WEBER, M. (1984) Presentación y comentarios de la edición francesa de la obra de PRINZHORN, H. (1922): *Expressions de la folle. Dessins, peintures, sculptures d'asile*. París: Gallimard.

BONESTEEL, M. (2000) *Henry Darger: art and selected writings*. Nueva York: Rizzoli.

- BOURBONNAIS, C. (2000) *La Fabuloserie, Museum der Tenfel und Engel*. Wienand Verlag: Museum Bochum.
- BUHLER, K. (1980) *Teoría de la expresión*. Madrid: Alianza Editorial.
- BUXBAUM, R., MATTER, M. Y VÖGELE, C. (2004) *Bunt ist meine Lieblingsfarbe: Farbstift- und Ölkreidezeichnungen der Art brut und der Moderne*. Heidelberg: Kehrer.
- CAIGER-SMITH, M. Y PATRIZIO, A. (1996) *Beyond Reason: Art and Psychosis works from the Prinzhorn collection*. Londres: Hayward Galery.
- CALIXTO, A. (2000) *Un siglo con el enfermo mental*. Madrid: Fundación Juan Ciudad.
- CAMPRA, R. (2009) *Cortázar para cómplices*. Madrid: Del Centro Editores.
- CANAL, C., RAMIRO, R. (2004): *Recuperar la luz*. Málaga: Fundación Hospital Carlos Haya.
- CARDINAL, R. (1972) *Outsider Art*. Londres: Studio Vista.
- CARDINAL, R. (1979) *Outsiders: an art without precedent or tradition*. Londres: Hayward Gallery.
- CARDINAL, R. KAISER, F-W. y VOUILLOUX, B. (2005) *Arnulf Rainer et sa collection d'art brut : La Maison rouge-Fondation Antoine de Galbert, du 23 juin au 9 octobre 2005*. París: La Maison Rouge.
- CARDINAL, R., ELKINS J., GONZÁLEZ, A., THOMSON, J. (2006) *Mundos interiores al descubierto*. Madrid: Fundación La Caixa.
- CARPINTERO ZENDEJAS, L. A. (2004) *Uso De Materiales No Tradicionales En El Proceso Creativo Artístico: Aplicaciones a La Enseñanza*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, España.
- CHAMPANIER, J.P. y MALEVAL y J.C. (Junio, 1977) Pour une rehabilitation de la folie hysterique. *Annales Médico Psychologiques*, 135, 2, (6), 229-271.
- CHASSEGUET-SMIRGEL, J. (1984) *Creativity and Perversion*. New Cork: Norton.
- CHEVAL, F. (s.f.) Ferdinand Cheval (1836-1924), facteur rural, facteur d'un rêve. Recuperado el 24 de mayo de 2009 en <http://www.ac-grenoble.fr/college/jvilar.echirolles/patrimoine/facteurcheval/facteurcheval1.htm>
- CIRLOT, J. E. (1985) *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Labor.

- COCTEAU, J. (1989) *Los Niños terribles*. Madrid: Cátedra.
- CODERCH, J y GILABERT, A.. (1975) Características del arte y pintura de los enfermos esquizofrénicos. Aspectos formales y de contenido. *Revista del Departamento de Psiquiatría de la Facultad de Medicina de Barcelona*, 3, (2) 57-68.
- COLLECTION DE L'ART BRUT (2008) *Art Brut du Japon*. Gollion: Infolio Éditions.
- CORTÁZAR, J. (1970) *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Siglo XXI.
- CORTÁZAR, J., D'AMICO, A. y FACIO, S. (1976) *Humanario*. Buenos Aires: La Azotea.
- CORTÁZAR, J. (2004) *Último round*. Madrid: Siglo XXI.
- COUSSEAU, H.-C. (diciembre 1987-febrero 1988) Origins and Deviations: A Short History of Art Brut. *Art & Text*, (27), 6-29.
- CREATIVE GROWTH ART CENTER (2004) *One is Adam One is Superman. The outsider artists of creative growth*. Hong Kong: Chronicle Books LLC.
- CRICK, P. (invierno 1980) Art Cast Out. *The British Journal of Aesthetics*, 20, (1), 23-28.
- CSIKSZENTMIHALYI, M. (1998) *Creatividad. El flujo y la psicología del descubrimiento y la invención*. Barcelona: Paidós.
- DANCHIN, L. (1995) *Art Brut et compagnie. La Face cachée de l'art contemporain*. París: La Différence.
- DANCHIN, L. (2006) *Art brut. L'instinct créateur*. París: Découvertes Gallimard.
- DE AZÚA, F. (21 de enero del 2009) El año del Juicio Final. *El País*, Madrid, España.
- DE BONO, E. (1974) *El pensamiento lateral. Manual de creatividad*. Barcelona: Paidós.
- DE BONO, E. (1994) *El pensamiento creativo*. Barcelona: Paidós Empresa.
- DE BONO, E. (1996) *El pensamiento paralelo*. Barcelona: Paidós.
- DE BONO, E. (1999) *Seis sombreros para pensar. Una guía de pensamiento para gente de acción*. Madrid: Granica.
- DÉCIMO, M. (2007) *Les jardins de l'art brut*. Dijon: Les presses du réel.



- DEL CURTO, M. (2000) *The Outlanders, Forging Ahead with Art Brut*. Lausana: Collection de l'Art Brut.
- DEL RÍO DIÉGUEZ, M. (2006). *Creación artística y enfermedad mental*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, España.
- DE PREESTER, F. (junio, 2004) Over het statuut van het creatief process in de art brut. *Psychoanalytische perspectieven* 26 (1/2). Recuperado el 6 de diciembre de 2009 en <http://www.psychoanalytischeperspectieven.be/back%20issues/22-1.htm>
- DEROEUX, D. (1999) (coord.) *Fleury Joseph Crépin, 1875-1948*. París: Idée' Art.
- DIAZ-PLAJA, G (1921): La asistencia psiquiátrica en España, *Triunfo*, (455).
- DOMÍNGUEZ TOSCANO, Pilar (coord.) (2004) *Arteterapia. Principios y ámbitos de aplicación*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- DUBUFFET, J. (1949) *L'Art brut préféré aux arts culturels*. París: Galerie René Drouin.
- DUBUFET, J. (1967) *Prospectus et tous écrits suivants, Tome I, II, III y IV*. París: Gallimard.
- DUBUFET, J. (1968) *Aphyxiante culture*. París: Ed. Jean Jacques Pauvert.
- DUBUFFET, J. (1979) Anticultural Positions, *Arts*, (53), 156-157.
- DURAN ÚCAR, D., ETXEPARE ZUGASTI, LOMBARDI, S. y PEIRY, L. (2006) *Art brut: sormena eta eldarnioa = genio y delirio: Kubo-Kutxa Erakusketa Aretoa*. Collection de l'art brut. Donostia: Kutxa Fundazioa.
- ECO, U. (2001) *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets.
- ELFFERS, J. y SCHUYT, M. (1980) *Fantastic Architecture. Personal and Eccentric Visions*. Londres: Thames and Hudson.
- ELKINS, J. (2006) Naïfs, faux-naïfs, faux faux-naïfs, aspirantes a faux naïfs: el arte marginal no existe. En R. Cardinal, J. Elkins, A. González y J. Thomson *Mundos interiores al descubierto* (pp. 71-78). Madrid: Fundación La Caixa.
- ESCUDERO VALVERDE, J. A. (1975) *Pintura psicopatológica*. Madrid: Espasa Calpe.
- FAUCHEREAU, S. (2000) *Gaston Chaissac: environs et apartés*. París: Somogy Éditions d'art.

- FAUCHEREAU, S. (Ed.) (2007) *En torno al Art Brut*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- FAUCHEREAU, S. (2007) *Gaston Chaissac, à côté de l'art brut*. Marseille: André Dimanche.
- FEILACHER, J. (1991) *The Artists of Gugging. Die Künstler aus Gugging*. Nueva York: Austrian Cultural Institute.
- FERNÁNDEZ MALLO, A. (2 de marzo de 2008) La oscura vida de un pintor marginal. *El País semanal*. 76-84.
- FERRANT, A. (1997): *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios*. Madrid: Visor.
- FERRIER, J.-L. (1997). *Les primitifs du XX siècle. Art Brut et art des malades mentaux*. París: Éditions Terrail.
- FIGUERIDO TORIJA, C.A. (1944) *El pensamiento artístico en la psicología normal y patológica*. Madrid: Real Academia de medicina de Madrid.
- FINE, G. A. (2004) *Everyday Genius: Self-Taught Art and the Culture of Authenticity*. Chicago: University of Chicago Press.
- FINKEL, J. (8 de Julio de 2009) Way Off the Beaten Path, Letting the Outsiders In. *New York Times*, Nueva York, EEUU.
- FIORINI, H.J. (1990) *Teoría y técnicas de psicoterapia*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.
- FIORINI, H.J. (1995) *El psiquismo creador*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- FONTAL MERILLAS, O. (2007) *Museos de arte y educación: construir patrimonios desde la diversidad*. Gijón: Ediciones Trea.
- FONTAL MERILLAS, O. (2007) *La educación patrimonial.- Teoría y práctica en el aula, el museo e Internet*. Gijón: Ediciones Trea.
- FOSTER, H. (verano, 2001) Blinded Insight: On the Modernist Reception of the Art of The Mentally Ill. *October* (97), 3-30.
- FOUCAULT, M. (1967) *Historia de la locura en la época clásica*. México: Fondo de cultura económica.
- FOUCAULT, M. (2000) *El pensamiento del afuera*. Valencia: Editorial Pre-textos.

- FRANKL, V. E. (2001) *El hombre en busca de sentido*. Barcelona: Herder.
- FREUD, S. (1973) *Obras Completas: 1905-1915*. Tomo II. Madrid: Biblioteca Nueva.
- GAMMA, G.; BORTINO, R. (1982): *Attività espressive e terapia psichiatriche*. Turín: Edizioni Minerva Medica.
- GARDNER, H. (1993) *Arte, mente y cerebro. Una aproximación a la creatividad*. Barcelona: Paidós.
- GARDNER, H. (1995) *Mentes creativas: Una anatomía de la creatividad*. Madrid: Editorial Paidós.
- GEDO, J.E. (1983) *Portraits of the Artist: Psicoanálisis of Creativity and its Vicissitudes*. Nueva York: Guilford.
- GILI GOLFETTI, G. (1999) *Mi casa, mi paraíso*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- GILMAN, S.L. (1982) *Seeing the insane. A Wiley-Interscience*. York: John Wiley & Sons.
- GOMBRICH, E. H. (1971) *Freud y la psicología del arte. Estilo, forma y estructura a la luz del psicoanálisis*. Barcelona: Barral.
- GONZÁLEZ, A. (2008) *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Madrid: Lampreave y Millan.
- GORDON, W.J. (1963) *Sinética: el desarrollo de la capacidad creadora*. México: Herrero.
- GREENACRE, P. (1957) *La infancia del artista. Estudio psicoanalítico sobre la actividad creadora*. México: Pax.
- GREENFIELD, V. (1984) *Making Do or Making Art: A Study of American Recycling*. Michigan: UMI Research Press.
- GROSENICK, U. (2002) *Mujeres Artistas*. Colonia: Taschen.
- GUILFORD (1950) Creativity, *American Psychologist*, 5, 444-454.
- GUTIÉRREZ, E. (2003) *Arte terapia con orientación gestáltica*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, España.
- GUYOT, Y. (1867) *L'inventeur*. París: Rouge.
- HAESLER, M. P. (febrero 1988) Outsider Art: A Point of View. *The American Journal of Art Therapy*, 26, (3), 83-88.



- HALL, M. Y METCALF JR., E.W. (eds.) (1994) *The artist outsider: creativity and the boundaries of culture*. Washington : Smithsonian Institution Press.
- HARPUR, P. (2006) *El fuego secreto de los filósofos*. Barcelona: Atlántida.
- HASLAM, J. (1988) *Illustrations of Madness*. Londres: Routledge.
- HENLE, M. (1962) The Birth and death of Ideas. En H. Gruber, G. Terrel y M. Wertheimer (comp.) *Contemporary Approaches to Creative Thinking*. Nueva York: Atherson Press.
- HERNÁNDEZ MERINO, A. M<sup>a</sup> (2000) *De la pintura psicopatológica al arte como terapia en España (1917-1986)*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, España.
- HERNÁNDEZ MERINO, A. M<sup>a</sup> (2005) Introducción al catálogo de exposición *La imagen que siembra palabras*. Murcia: Mancomunidad Valle de Ricote.
- HERNÁNDEZ MERINO, A. M<sup>a</sup> (2006) Arteterapia en Salud mental. En 1er Congreso Arte Terapia y sus aplicaciones. *Encuentros con la expresión*. 27-29.
- HERNÁNDEZ MERINO, A. M<sup>a</sup> y PIQUERAS, N. (eds.) (2009) *Pinacoteca psiquiátrica en España. 1917-1990*. Valencia: Universitat de València.
- HOWARD, R. (2002) Psychiatry in pictures. *The British Journal of Psychiatry* 181. Londres. Recuperado el 10 de noviembre de 2009 en <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2004/aug/03/art.health>
- HULAK, F. (1994) *Marcel Rejá. L'art chez les fous.(1907). La nudité de l'art*. Niza: Z editions.
- HUYGHE, R. (mayo 1966) Dubuffet and the Myth of Innocence. *Studio International*, (171), 175-83.
- HUYGHE, R. (1977) El Arte Primitivo Fuera de la Prehistoria. En enciclopedia *El Arte y el Hombre*. Barcelona: Planeta.
- HUNELE, A. (1990) Early Thought Zones in Painting: Jean Dubuffet and Art Brut, *Bildende Kunst*, 38, (6), 42-45.
- HUYGHE, R. (1966) *El Arte y el Hombre*. Barcelona: Planeta.
- IV CONGRESO NACIONAL DE PSIQUIATRÍA (1999) *Estéticas de la angustia*. Oviedo: Ayuntamiento de Oviedo y Universidad de Oviedo.

JAFFÉ, A. (2002). El simbolismo en las artes visuales. En C. G. Jung, *El hombre y sus símbolos* (pp. 229-275). Barcelona: Caralt.

JASPERS, K. (2001) *Genio artístico y locura*. Barcelona: El acantilado.

JOUBE, J. -P. y PREVOST, C. (1981) *Le palais idéal du facteur Cheval. Quand le songe devient la réalité*. París: Éditions du Moniteur.

KJELLGREN, T. (redactor) (1971) *Särtingar = Art brut = Outsider art*. Malmö. (Suecia): Malmö Konsthall.

KLEIMAN, J. (1997) *Automatismo y creatividad*. Santiago de Compostela: Colección Master: Monografía de creatividad aplicada.

KLEIN, J.P.; BASSOLS, M.; BONET, E. (coord.) (2008) *Arteterapia. La creación como proceso de transformación*. Barcelona: Octaedro.

KLOCHKP, D. y Turner, J. (eds.) (2004) *Create and Be Recognized: Photography on the Edge*. San Francisco: Chronicle Books.

KOGAN, L., LONGHAUSER, E., SZEEMANN, H. y WERTKIN, G. C. (1998) *Self-taught artists of the 20th century: an American anthology*. San Francisco: Chronicle Books.

KRIS, E. (1952) *Psychoanalytic Explorations in Art*. Nueva York: Internat. University Press.

KRIS, E. (1955) *Psicoanálisis y arte*. Buenos Aires: Paidós.

KRIS, E. (1964) *El arte del insano*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

KRIS, E. y KURZ, O. (1995): *La leyenda del artista*. Madrid: Ensayos de arte Cátedra.

KRUKOWSKI, S. (1992) *Jean Dubuffet and the Deculturation of Art*. Tesis doctoral, Washington University, St. Louis, Estados Unidos de Norteamérica.

KUBIE, L.S. (1977) *El proceso creativo. Su distorsión neurótica*. México: Pax.

LAÍN ENTRALGO, P. (1978) *Antropología de la esperanza*. Madrid: Guadarrama.

LAMBAN MONTAÑES, J. ( y cols.) (14 de junio-12 de agosto de 2001) *El arte singular : la vuelta a los orígenes para el arte de mañana : Monasterio de Veruela*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza.

LANGER, S. (1966) *Los problemas del arte*. Buenos Aires: Ediciones infinito.

- LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.B. (1986) *Fantasia Originaria, Fantasia de los Orígenes, Orígenes de la Fantasia*. Barcelona: Gedisa.
- LESPINASSE, F. (2006) *Les cocons magiques de Judith Scott*. Lausana: Collection de l'Art Brut.
- LEVY, B. Y ULMAN, E. (1967) Judging psychopathology from paintings. *Journal of Abnormal Psychology* (72). 182-187.
- LIPPARD, L. (1990) *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America*. Nueva York: Pantheon Books.
- LOMBROSO, C. (1894) *Genio e Folliá*, Turín: Fratelli Bocca, editori.
- LOMBROSO, C. (1897) *L' uomo delinquente in rapporto all' antropologia, alla giurisprudenza ed alla psichiatria*, 5ª ed. Turín: Fratelli Bocca.
- LOMBROSO, C. (1909) *L' homme de Génie*. 4ª ed. París: Flammarion.
- LOMMEL, M. (1999) *L' Aracine et l' art brut*. Niza: Z' éditions.
- LÓPEZ, E. y MELGAR, M. C. (1988) *Imágenes de la locura*. Buenos Aires: Ediciones Kargieman.
- LÓPEZ FDZ. CAO, M. (1999) La retórica visual como análisis posible en la didáctica del arte y de la imagen. *Arte, Individuo y Sociedad*, (10).
- LÓPEZ FDZ. CAO, M. (2001) (ed.) *Geografías de la mirada, creación artística y representación*. Madrid: Instituto de Investigaciones feministas.
- LÓPEZ FDZ. CAO, M. (2002) El lugar de la memoria. El lugar del otro. *Pulso*, (25). 199-216.
- LÓPEZ FDZ. CAO, M. (coord.) (2006) *Creación y posibilidad. Aplicaciones del arte en la integración social*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- LÓPEZ FDEZ. CAO, M. (abril, 2006) ¿Nos hace la creación aptos para la vida? Apuntes sobre la repetición, la novedad y la identidad en arteterapia. *Encuentros con la expresión*, (1) 18-22.
- LÓPEZ FDZ. CAO, M. (2009) *Educación, creación e igualdad*. Madrid: Eneida.
- LÓPEZ FDZ. CAO, M. (2009) *Hidegarda de Bingen - Ende*. Madrid: Eneida.
- LÓPEZ FDZ. CAO, M. (2009) *Las hermanas Vesque-Alexander Calder*. Madrid: Eneida.



- MACBA (2001) *La colección Prinzhorn: Trazos sobre el block mágico*. Barcelona: Actar.
- MACGREGOR, J. (1989) *The Discovery of the Art of the Insane*. Oxford: Princeton University Press.
- MACGREGOR, J. (1992) *Dwight Mackintosh: The boy who time forgot*. Oackland: CGAC.
- MACGREGOR, J. (1999) *Metamorphosis: The Fiber Art of Judith Scott*. Oackland: CGAC.
- MAIZELS, J. (1996) *Raw Creation. Outsider Art and Beyond*. Hong Kong: Phaidon Press Ltd.
- MAIZELS, J. (ed.) (2009) *Outsider Art Sourcebook*. Herts: Raw Vision.
- MAMPASO, A. (2001) *La video-animación: aplicaciones en los campos del desarrollo social y comunitario, la educación artística y el arte terapia*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, España.
- MAMPASO, A. y NIETO, B. (2001) Técnicas de vídeo en terapia artística. *Arte, Individuo y Sociedad* (13). 55-65.
- MAMPASO MARTÍNEZ, A. (2003) Artistic creations in video by and for people with mental disorders. En L. Kossolapow (ed.), *Arts – Therapies – Communication. One way to a communicative European Art Therapy*. Munster: Universität Münster.
- MAMPASO MARTÍNEZ, A. (2004) Los medios audiovisuales en la ecuación artística: participación y vídeo. En I. Merodio (coord.), *Las artes plásticas como fundamento de la Educación Artística*. (pp. 225-240). Madrid: MEC.
- MAMPASO, A. y MARTINEZ, N. (2005) Educación artística, Educación especial y Arteterapia. En R. Marín Viadel (ed.) *Investigación en Educación Artística: temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas visuales* (pp. 467-478) Granada y Sevilla: Universidades de Granada y Sevilla.
- MAMPASO, A. (2006) Para todos tiene la muerte una cara. *Arteterapia - Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, (2), 161-178.
- MANLEY, R. (1989) *Signs and Wonders. Outsider Art inside North Carolina*. Carolina del Norte: Carolina Museum of Art: Raleigh.
- MANLEY, R. y SLOAN, M. (1997) *Self-Made worlds, Visionary Folk Art Environments*. Nueva York: Aperture.

- MANLEY, R. Y COLS. (1998) *The End is Near: Visions of Apocalypse, Millennium and Utopia: Works from the American Visionary Art Museum*. Los Angeles: Dilettante Press.
- MARESCA, F. y RICCO, R. (1991) *Bill Traylor. His art, his life*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- MARESCA, F. y RICCO, R. (1993) *American Self-Taught*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- MARESCA, F. y RICCO, R. (2002) *American Vernacular. New Discoveries in Folk, Self-Taught, and Outsider Sculpture*. Boston: Bulfinch Press.
- MARÍN IBÁÑEZ, R. (1980) *La creatividad*. Barcelona: Ceac.
- MARTÍN FRANCÉS, S. y PIÑANGO, Ch. (coord.) (1997) *Juegos de sentido. Algunas palabras sobre creatividad*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- MARTÍN, J. (ed.) (2008) *Outsider. Arte fuera de serie*. Madrid: Eneida.
- MARTÍNEZ DÍEZ, N. (1996) La terapia artística como una nueva enseñanza. *Arte, individuo y sociedad*, (8). 21-26.
- MARTÍNEZ DÍEZ, N. (2000) Lygia Clark. *Arte, individuo y sociedad*, (12). 321-328.
- MARTÍNEZ DIEZ, N. y LÓPEZ FDZ. CAO, M. (2004): *Arteterapia y educación*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- MARTÍNEZ DÍEZ, N. (2005) Two 20th century artists in the learning of art therapy. En L. Kossolapow, S. Scoble y D. Waller (eds.), *Arts-Therapies-Communication*, (3), 206-214. New Brunswick y Londres: Transaction Publishers.
- MARTÍNEZ DIEZ, N. y LÓPEZ FDZ. CAO, M. (2006) *Arteterapia. Conocimiento interior a través de la expresión artística*. Madrid: Tutor.
- MARTÍNEZ DIEZ, N (2006) Reflexiones sobre arteterapia, arte y educación. En M. López f. Cao (coord.) *Creación y posibilidad. Aplicaciones del arte en la integración social* (pp. 33-74). Madrid: Fundamentos.
- MARTÍNEZ DIEZ, N. (2007) Exposiciones de arte marginal o *art brut* en Madrid. *Arteterapia - Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social* (2), 309-312.

- MARTÍNEZ DIEZ, N. (2007) Fragmentos de la vida y obra de Unica Zürn en Arteterapia. *Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social* (2), 203-215.
- MARTÍNEZ DIEZ, N. y LÓPEZ FDZ. CAO, M. (eds.) (2008) *Reinventar la vida. El arte como terapia*. Madrid: Eneida.
- MARTÍNEZ DÍEZ, N. y LÓPEZ FDZ. CAO, M. (2009) *Shirin Neshat*. Madrid: Eneida.
- MARTÍNEZ VÁZQUEZ, V. (2007) Carne de mi carne, carne exiliada. En N. Corral (coord.), *Prosa corporal. Variaciones sobre el cuerpo y sus destinos II*. (pp. 237-256) Madrid: Talada Ediciones.
- MARTÍNEZ VÁZQUEZ, V. (2006) Ser mujer en el sur desde el contexto del norte. En M. López Fdz. Cao (coord.), *Creación y posibilidad. Aplicaciones del arte en la integración social*. (pp. 285-311). Madrid: Fundamentos.
- MASLOW, A. H. (2001) *La personalidad creadora*. Barcelona: Kairós.
- MAYA CHERBO, J. y ZOLBERG, V.L. (1997) *Outsider art: contesting boundaries in contemporary culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MAZOY, A. (2008) *Taller.es. Reutilización de materiales en las vanguardias artísticas. Su proyección didáctica*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, España.
- MCCARTNEY, M. (3 de agosto de 2004) Splendour in the grass. *The Guardian*. Londres. Recuperado el 10 de noviembre de 2009 en <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2004/aug/03/art.health>
- MÉLICH, J.-C. (2004) *Antropología simbólica y acción educativa*. Barcelona : Paidós.
- MÉNDEZ GARCÍA, C. (2003) *Retórica de la esquizofrenia en los epígonos del modernismo*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, España.
- MEYER, G. H. (Ed.) (1987) *Folk Artists Biographical Index*. Detroit: Gale Research Co.
- MILLÁ, J. (1976): El Rinconet. Terapia y sentido común, *Triunfo*, (724), p. 53.
- MNCARS (1993): *Visiones Paralelas. Artistas modernos y arte marginal*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía.
- MONNIN, F. (1997) *Tableaux choisis : l'art brut*. París: Scala.
- MONTERO, R. (1977): Un 'manicomio' en libertad, *Triunfo*, (733), 38-40.



- MONTPIED, B. (Otoño/ invierno, 2000-2001) Outsider Art, the situationist Utopia: A Parallel. *Southern Quarterly*. 1-2, 19-46.
- MORGENTHALER, W. (1992). *Madness and Art: The Life and Works of Adolf Wölfli*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- MORON, P.; SUDRES, J.-L., ROUX, G. (2003): *Créativité et art-thérapie en psychiatrie*. París: Masson.
- MUSEE BERNARD D'AGESCI (2009) *Marie-Rose Lortet, j'en parle à ma fenêtre*. Saint-Jean-D'Angély: Musées de la Communauté d'Agglomération de Niort.
- MUSÉE D'ART MODERNE DE TROYES (2004) *Marie-Rose et Jacques Lortet. Simultanément. Mailles, boucles et entrelacs*. Troyes: Troyes.
- MUSEE D'ART MODERNE LILLE METROPOLE (2006) *Jules Leclercq, 1894-1966*. Lille: Université catholique de Lille; Villeneuve-d'Ascq: Musée d'art moderne Lille Métropole.
- MUSEE D'ART MODERNE LILLE METROPOLE (2007) *Des fantômes et des anges : extraits des collections du Musée d'art moderne Lille-Métropole au Grand-Hornu: [Musée des arts contemporains du Grand-Hornu (Belgique), du 7 octobre 2007 au 13 janvier 2008]*. Villeneuve-d'Ascq: Musée d'art moderne Lille Métropole.
- MUSÉE D'ART MODERNE LILLE METROPOLLE (2007) *Trait d'union*. En *Les chemins de l'art brut* (6). Villeneuve-d'Ascq: Musée d'art moderne Lille Métropole.
- MUSEO DE NAVARRA (1996 ) *Nueva invención: colección de arte bruto Lausana*. Pamplona: Museo de Navarra.
- MUSGRAVE, V. (septiembre 1979) *The Outsiders, Louisiana-Revvy, Vol. 20, (1), 3-4*.
- NABER, D. y THOMASHOFF, H.-O. (1999) *Psyche & kunst*. Verlag: Schattauer.
- NAVRATIL, L. (1972) *Esquizofrenia y arte*. Barcelona: Seix Barral.
- NAVRATIL, L. (1983) *Die Künstler Aus Gugging*. Berlín: Medusa Verlagsges.
- NOVARINA, V. (enero 1983) Interview with Jean Dubuffet, *Flash Art*, (110), 19-23.
- OMEDES, A. y PIQUÉ, J. (comisarios) (2004) *Els altres arquitectes. Los otros arquitectos. The other architects*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

- OMENAT, M. (2006) Aproximación al Proceso Creativo. *Encuentros con la expresión. Revista de Arteterapia y Artes*, (1). 6-10.
- PAIN, S. (2008) *En Sentido Figurado. Fundamentos teóricos de la arteterapia*. Buenos Aires: Paidós Psicología Profunda.
- PALLASMAA, J. (comisario) (1995) *Eläinten arkkitehtuuri. Animal Architecture*. Helsinki: Museum of Finnish Architecture.
- PALLASMAA, J. (2001) *Animales arquitectos. El funcionalismo ecológico de las construcciones animales*. Lanzarote, Madrid: Fundación César Manrique.
- PANERO, L.M., RÖSKE, T (y cols.) (2007) *Outsider, un arte interno*. Madrid: Eneida.
- PAULHAN, F. (1911) *Psychologie de l'invention*. París: Alcan.
- PEIRY, L. (1997). *L'Art Brut*. París: Ed. Flammarion.
- PÉREZ, C. (2009) El *art brut* en el contexto español (Una extraña propuesta en « la tierra de la modernidad imposible ». En A. Hernández Merino y N. Piqueras (eds.) (2009) *Pinacoteca psiquiátrica en España. 1917-1990*. (pp. 40-43) Valencia: Universitat de València.
- PÉREZ VALDÉS, R. (julio, 1917) Valor semiológico de las manifestaciones gráficas en la locura. *El siglo médico*, 546-549.
- PERREAUT, A. (1982) *Le Palais Idéal du Facteur Cheval*. Drome: Mâcon Combier.
- PETULLO, A. (2001) *Self-Taught and Outsider Art: The Anthony Petullo Collection*. Urbana: University of Illinois Press.
- PICHÓN-RIVIÈRE, E. (2003) *El proceso creador*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- PIJAUDIER-CABOT, J.; FAUPIN, S. (1997) *Art-brut. Collection de l'Aracine. 2 février-14 juillet*. Villeneuve d'Asq: Musée d'Art Moderne. Communauté Urbaine de Lille.
- PLUMED MORENO, C.A. (2000) *Un siglo con el enfermo mental*. Madrid: Fundación Juan Ciudad.
- POLO DOWMAT, L. C. (2005) *Técnicas plásticas del arte moderno y la posibilidad de su aplicación en arte terapial*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, España.
- PORTER, R. (2003): *Breve historia de la locura*. Madrid: Turner, F.C.E.

- POVEDA DE AGUSTÍN, J. M. (1981) *Locura y creatividad. Una introducción a la psicopatología*. Madrid: Alhambra.
- PRESLER, G. (1981) *L'Art Brut*. Colonia: DuMont Buchverlag.
- PRICE, S. P. (1989) *Primitive Art in Civilized Places*. Chicago: University of Chicago Press.
- PRINZHORN, H. (1972) *Artistry of the Mentally Ill*. Nueva York: Springer-Verlag.
- PUENTE FERRERAS, A. (1999) *El cerebro creador*. Madrid: Alianza Editorial.
- RAGON, M. (1996) *Du côté de l'art brut*. París: Albain Michel.
- RAMÍREZ, J.A. (2003) *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Siruela.
- RAMÍREZ, J.A. (2006) *Esculturas margivagantes. La arquitectura fantástica en España*. Madrid: Ediciones Siruela- Fundación Duques de Soria.
- RAMÍREZ, J.A. (marzo de 2006) Robinsones del Arte. *Descubrir el Arte* (85), 75-80.
- RAMÍREZ, J.A. (23 de abril de 2006) La España extravagante. *El País Semanal*, (1543), 26-32.
- RAMÍREZ, J. A. (2009) *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*. Madrid: Akal.
- READ, H. (2000) *Arte y alienación*. Valencia: Ahimsa Editorial.
- REDONDO, A. (2000) *Pintar con las palabras*. Barcelona: EDEBÉ.
- RÉJA, M. (1997) *L'Art chez les fous*. Niza: Z'édition.
- REXER, L. (2005) *How to look at outsider art*. Singapur: Harry N. Abrams, Inc.
- RHODES, C. (2000) *Outsider Art. Spontaneous Alternatives*. Londres: Thames & Hudson.
- RHODES, C. (2002) *Outsider Art, alternativas espontáneas*. Singapur: Thames and Hudson.
- RICO CABALLO, L. (2006) *Implantación del servicio de terapia a través del arte en un gran hospital. Plantas de oncología y trasplantes pediátricos*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, España.



- RIGO VANRELL, C. (2004) *Sensibilización medioambiental a través de la Educación Artística. Propuestas*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, España.
- RIGO VANRELL, C. (2009) *El arte como conocimiento. Los espacios del refugio: Susy Gómez*. Madrid: Eneida.
- RIGO VANRELL, C. (2009) *Transformar el entorno: Ouka Leele*. Madrid: Eneida.
- RODRÍGUEZ, A. (coord.) (2002): *Rehabilitación psicosocial de personas con trastornos mentales crónicos*. Madrid: Pirámide.
- ROMERO, J. (2000) Creatividad, arte, artista, locura: una red de conceptos limítrofes. *Arte, individuo y sociedad*, (12). 131-142.
- ROMERO RODRÍGUEZ, J. (2001) *El mito del artista y la locura: estudio de la tradición cultural y la investigación científica sobre la relación entre creatividad y psicopatología*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, España.
- ROMERO RODRÍGUEZ J. (2006) Creatividad en arteterapia. Del supuesto a la decisión. En M. López Fdz. Cao (coord.), *Creación y posibilidad. Aplicaciones del arte en la integración social*. (pp. 75-88). Madrid: Fundamentos.
- ROMERO RODRÍGUEZ J. (2009) *Mirar con otros ojos. Paloma Navares*. Madrid: Eneida.
- ROMO, M. (1998) *Psicología de la creatividad*. Barcelona: Paidós.
- ROMO, M. y SANZ, E. (eds.) (2001) *Creatividad y currículo universitario*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- ROUX, G. LAHSRIE, M. (1997) *Art et folie au Moyen Age. Aventures et énigmes d'Opicinus de Canistris*. París : Le léopard d'or, París.
- SACRISTAN, J.M. (s.f.) *Genialidad y psicopatología*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- SCHUBERT, M. (1991) *Outsider art II: Visionary environments*. Kioto: Art Random 75.
- SEBRELI, J.J. (2002) *Las aventuras de la vanguardia*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- SILVA, F. (2002) *Diseños misteriosos. Ciencia y misticismo en los dibujos de los sembrados*. Barcelona: Editorial Sirio.
- SIVRY, S. Y MEYER, P. (1998) *Art and Madness*. París: Sextant Bleu for Synthélabo.

- SOCIETE DE NEUROLOGIE DE PARIS, SALPETRIERE (HOSPITAL) (1898) *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*, 2. París: Masson.
- SPOERRI, E. (2003) *St. Adolf Giant-Creation. The art of Adolf Wölfli*. Singapur: American Folk Art Museum.
- STECK, H. (1975) *Aloyse. Psicopatología de la Expresión. Una colección iconográfica internacional*, (22). Suiza: Sandoz.
- SZEEMANN, H. (director) (1992) *Suiza visionaria*. Madrid: MNCARS.
- THÉVOZ, M. (julio-agosto, 1985) La Collection de L'Art Brut a Lausanne, *Gazette des Beaux-Arts*, 106, (1398), 42-46.
- THÉVOZ, M. (1988) *Neuve Invention*. Lausana: Collection de l'Art Brut.
- THÉVOZ, M. (1990) *L'art Brut: Psychose et médiumnité*. París: La différence. París.
- THÉVOZ, M. (1995) *Art Brut*. Skira. Nueva York: Rizzoli International.
- THÉVOZ, M. (2001) *The Art Brut Collection, Lausanne*. Zurich: Swiss Institute for Art Research.
- THOMAS, A. (2003) *Crop Circles. El enigma de un arte anónimo*. Madrid: Siruela.
- TIMBAL-DUCLAUX, L. (1998) *Escritura creativa. Técnicas para liberar la inspiración y métodos de redacción*. Madrid: Edaf.
- TISSOT, R. (1992) *Función simbólica y psicopatológica*. México: F.C.E.
- TOSATTI, B. (2003) (comisaria) *Outsider Art in Italia*. Milán: Skira.
- TOSATTI, B. (2006) *Beautés insensées. Figures, histories et maîtres de l'art irrégulier*. Milán: Skira.
- TRIAS, E. (2001) *Ciudad sobre ciudad*. Barcelona: Ediciones Destino.
- VALÉ MADEO, S.E. (2004) *La enseñanza del arte en la educación de adultos : sistema educativo no formal*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, España.
- VALLEJO-NÁJERA, J.A. (1978): *Naïfs españoles contemporáneos*. Madrid: Dossat.
- VAN BERKUM, A. ( y cols.) (2000) *Marginalia: perspectives on outsider art*. Zwolle: Museum de Stadshof.

VASSILIADOU YIANNAKA, M. (2001). *La expresión plástica como alternativa de comunicación en pacientes esquizofrénicos. Arteterapia y esquizofrenia*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, España.

VERALDI, O. (1976) *Psicología de la creación*. Bilbao: Mensajero.

VIERA, R. (comisario) (2005) *Nuevos horizontes en el arte outsider hispano*. Madrid: Editorial Enokia S. L.

VINACKE, E. (1952) *The Psychology of Thinking*. Nueva York: McGraw.

VOLMAT, R. (1950) *L'Exposition Mondiale d'Art Psychopathologique. Congrès International de Psychiatrie. Tomo V*. París: Hermann & Cie. Editeurs.

VON DOMARUS, E. (1944) The Specific Laes of Logia in Schizophrenia. En J.S. Kasanin (comp.) *Language and Thought in Schizophrenia: Collected Papers*, (pp. 104-114) Berkeley: University of California Press.

VON FRANZ, M. -L. (2002). El proceso de individuación. En C. G. Jung, *El hombre y sus símbolos* (pp. 157-228). Barcelona: Caralt.

VON FRISCH, K. (1974) *Animal Architecture*. Nueva York y Londres: Harcourt Brace Jovanovich.

VON SCHAEWEN, D. & MAIZELS, J. (1999) *Fantasy Worlds*. China: Taschen.

VVAA (1997): *Arte y locura. Espacios de creación*. Caracas: Museo de Bellas Artes.

VVAA (1993): *Visiones paralelas. Artistas modernos y arte marginal*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía.

WEISS, A. (diciembre 1987-febrero 1988) A Note on American Art Brut, *Art & Text*, (27), 92-97.

WEISS, A. (1992) *Shattered Forms, Art Brut, Phantasms, Modernism*. Albany: State University of New York.

WEISSMAN, P. (1968) Psychological Concomitants of Ego Functioning in Creativity. *International Journal of Psycho-Analysis*, (49), 464-469. Recuperado el 9 de diciembre de 2009 en <http://www.pep-web.org/document.php?id=ijp.049.0464a>.

WILLIAMS, J. (verano, 1996) Corners of the Paradise Garden, *Modern Painters* 9 (2), 51-58.



WORRINGER, W. (1979) *Abstraction and empathy*. Nueva York: International University Press.

X WORLD CONGRESO OF PSYCHIATRY. *Carlo, a mad painter* (1996). Venecia: Marsilio Editori.

ZITO LEMA, V. (1976) *Conversaciones con Enrique Pichón-Rivière sobre el arte y la locura*. Buenos Aires: Ediciones Circo.

## **BIBLIOGRAFÍA SOBRE METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN**

AGIRRE, I. (2005) *Teorías y prácticas en educación artística*. Barcelona: Octaedro/ EUB.

BAMFORD, A. (1999) *The Art of Research*. Australian Art Education 22 (2) 3-9.

BARTHES, R. (1994) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

CALBÓ, M. Y JUANOLA, R. (2005) Hacia modelos globales en Educación Artística. *Investigación en Educación Artística*, 2005, 99-124. Universidad de Granada y Universidad de Sevilla.

ECO, U. (2001) *Como se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona: Gedisa.

EFLAND, A. D. (2004) *Arte y cognición. La integración de las artes visuales en el curriculum*. Octaedro: Barcelona.

EISNER, E. (2004) *El arte y la creación de la mente*. Barcelona: Paidós, Arte y Educación.

FLECHA, R. (1997) *Compartiendo palabras*. Barcelona: Paidós.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2008) La investigación basada en las artes: Propuestas para repensar la investigación en educación. *Revista de la Facultad de Educación. Educatio Siglo XXI*, 26, 85-118.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2008) *Metodología construccionista en investigación artística*. Conferencia presentada en las Jornadas de investigación del programa de doctorado: "Aplicaciones del arte en la integración social: arte, terapia y educación en la diversidad", 28 de febrero, Madrid.

IBÁÑEZ, T. (2001) *¿Cómo se puede no ser constructivista hoy en día?*. En Tomás Ibáñez, *Muníciones para disidentes, realidad y verdad política* (pp. 249-262). Barcelona: Gedisa.

IRWIN, R. (2000) *A/r/tography. Rendering Self Through Arts-Based Living Inquiry*.

Vancouver: Pacific Educational Press.

JUANOLA TERRADELLAS, R. (2005) Patrimonio y educación inclusiva: conceptos y ejes para el estudio comparativo de los casos de Puebla y Girona. En C. Montero Pantoja y X. Paunero Amigo, *Patrimonio, turismo y educación. Los casos de Puebla y Girona*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

JUANOLA TERRADELLAS, R. (2008) *Artes y metodología comparada: una propuesta sostenible*. Conferencia presentada en las Jornadas de investigación del programa de doctorado: "Aplicaciones del arte en la integración social: arte, terapia y educación en la diversidad", 28 de febrero, Madrid.

MARÍN VIADEL, R. (y cols.) (1998) *La investigación en Bellas Artes. Tres aproximaciones a un debate*. Granada: Grupo editorial universitario.

MARÍN VIADEL, R. (2003): Buscar y encontrar: la investigación en Educación Artística. En R. Marín Viadel (coord.), *Didáctica de la Educación Artística para Primaria* (pp. 447-498). Madrid: Pearson-Prentice Hall.

MARÍN VIADEL, R. (2008) *Investigación basada en las Artes*. Conferencia presentada en las Jornadas de investigación del programa de doctorado: "Aplicaciones del arte en la integración social: arte, terapia y educación en la diversidad", 28 de febrero, Madrid.

MARTÍNEZ, V. (2008) *Metodologías feministas en Educación Artística*. Conferencia presentada en las Jornadas de investigación del programa de doctorado: "Aplicaciones del arte en la integración social: arte, terapia y educación en la diversidad", 28 de febrero, Madrid.

OZ, M. (2007) *Una historia de amor y oscuridad*. Barcelona: Siruela.

RICKENMANN, R. (2006) Metodologías clínicas de investigación en didácticas y formación del profesorado: un estudio de los dispositivos de formación en alternancia. En *Actes du Congreso Internacional de investigación, educación y formación docente*, Medellín (Colombia): Universidad de Antioquia.

ROSE, G. (2001). *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. Londres: SAGE Pb.

STEIER, F. (1991) *Research and Reflexivity*. Londres: Sage.

## PRINCIPALES ESPACIOS WEB

ABCD ART BRUT - Fundación francesa de proyección internacional para dar a conocer y difundir el *art brut*. <http://www.abcd-artbrut.org>

ACADÉMIE DE GRENOBLE – Información sobre *Le Palais Idéal* de Ferdinand Cheval. <http://www.ac-grenoble.fr/Ecole.Hoteliere/patrimoine/palais.ideal.html>

ADOLF WÖLFLI – Portal de la Fundación Adolf Wölfli. <http://www.adolfwoelfli.ch/>

ANIMULA VAGULA - Completo blog sobre *art brut*, *self-taught art*, *folk art* y *art outsider*. <http://animulavagula.hautetfort.com>

ARTE EN SUDÁFRICA - Portal de arte en Sudáfrica, sobre la creación de Nukain Mabusa. <http://www.art.co.za/nukainmabusa/default.htm>

ASOCIACIÓN ¿QUÉ TIENES DEBAJO DEL SOMBRERO? – Asociación incorporar a las personas con discapacidad intelectual a la creación contemporánea. <http://www.debajodelsombrero.org/>

COLECCIÓN PRINZHORN – Página web sobre la Colección reunida por Hans Prinzhorn. <http://prinzhorn.uni-hd.de>

CREATION FRANCHE – Más de 12000 obras de arte *outsider*. <http://www.musee-creationfranche.com>

CRITICARTE - Revista de crítica de arte en Puebla (México). Escritos de Ramón Almela. <http://www.criticarte.com>

EL HOMBRE JAZMÍN - Blog de Graciela García sobre procesos creativos *outsider*. <http://elhombrejazmin.blogspot.com/>

FOLK ART SOCIETY OF AMERICA - Organización sin ánimo de lucro para el estudio y difusión del arte *folk*. <http://www.folkart.org>

IMÁGENES DE LA PSIQUIATRÍA - Usos y utilidades de la fotografía en el ámbito psiquiátrico. <http://psiquifotos.blogspot.com>

INTERESTING IDEAS - Portal estadounidense de *folk art* y curiosidades. <http://www.interestingideas.com>

JUSTO GALLEGO - Blog de Justo Gallego, autor de la catedral de Medina del Campo. <http://justogallego.blogspot.com/>

LE HALLE, PAVILLON DES ARTS - Portal de la sala de exposiciones de París  
Le Halle, Pavillon des Arts.

<http://www.paris.org/Musees/Pavillon.Arts/info.html>

MUSEO DE MAN- Web del museo al aire libre del legado de Man.

<http://www.camarinas.net/web/turismo/museos/aleman.htm>

OUTSIDER AND VISIONARY ART AND ARTISTS BIBLIOGRAPHY -  
Website del pueblo de botellas de Tressa Prisbey.

<http://echomatic.home.mindspring.com/bv/res.html>

OWL HOUSE - Portal de la Fundación sin ánimo de lucro Owl House.

<http://www.owlhouse.co.za/index.html>

PATHFINDER - Recursos sobre arte *outsider*.

<http://www.ils.unc.edu/dpr/path/outsiderart/online.html>

PETULLO ART COLLECTION - Colección de Anthony Petullo de arte *outsider*  
y arte autodidacta. <http://www.petulloartcollection.com/>

RAW VISION - Revista internacional de *outsider art*, *art brut* y *contemporary folk art*. <http://www.rawvision.com>

ROADSIDE AMERICA / LUCAMA, NC - Lugares curiosos en EEUU.

<http://www.roadsideamerica.com>

SEK-LAUGA - Programa para la Preservación del patrimonio *outsider* y las  
imágenes inconscientes. [http://www.uisek.cl/SEK\\_Lauga/seklauga.htm#1](http://www.uisek.cl/SEK_Lauga/seklauga.htm#1)

THE NEK CHAND FOUNDATION - Sobre la creación de Neck Chand en la  
India. <http://www.nekchand.com>

## FILMOGRAFÍA DE INTERÉS

LIGHT, A., SARAF, I. (directores y productores) (1982) *Grandma's Bottle Village: The Art of Tressa Prisbrey*. San Francisco: Light-Saraf Films.

DECHARME, B. (Director). (2001). *Alexandre Lobanov* [documental]. Praga: abcd.

DECHARME, B. (Director). (2002). *Gene Merritt* [documental]. Praga: abcd.

DECHARME, B. (Director). (2003). *Henry Darger* [documental]. Praga: abcd.

DECHARME, B. (Director). (2007). *Kunizo Matsumoto* [documental]. Praga: abcd.



- DECHARME, B. (Director). (2005). *Zdenek Kosek* [documental]. Praga: abcd.
- DECHARME, B. (Director). (2007). *Georges Widener* [documental]. Praga: abcd.
- DECHARME, B. (Director). (2005). *Richard Greaves* [documental]. Praga: abcd.
- DE HITA, J. (director) (1993) *Visiones paralelas: artistas modernos y arte marginal*. [video] Madrid: MNCARS.
- HAFNER, C. y VERDAGER, C. (2000) *Xilitla, una ciudad en la selva* [documental]. Barcelona: UIB-Una y Media.
- HAINES, N. (moderador) (2004) *Rare Visions & Roadside Revelations*, [programa sobre arte *outsider*]. Kansas City: KCPTV.
- KYROU, A. (director) (1958) *Le palais idéal*. [Documental]. Francia: Vincent Martorana.
- POYLO, M. y SACUTO, G. (productores) y PROVOST, M. (director) (2009) *Séraphine* [película]. Francia-Bélgica: TS Productions.
- PREVOST, C. y PREVOST, C. (directores) (1980) *Le Facteur Cheval, où le songe devient la réalité*. Francia: Clovis Prévost Productions.
- VARDA, A. (directora) (2000) *Les glaneurs et la glaneuse*. [película] Francia: Ciné-Tamaris/SCÉREN-CNDRP.
- VARDA, A. (directora) (2002) *Deux ans après*. [película] Francia: Ciné-Tamaris/SCÉREN-CNDRP.

## **PRINCIPALES CENTROS DE ARTE, COLECCIONES, SALAS DE EXPOSICIONES, GALERÍAS Y MUSEOS DE ARTE OUTSIDER**

- ABCD: Art Brut Connaissance and Diffusion (Colección de Bruno Decharme). París y Praga.
- ABLE ART. Japón.
- ALMA RUMBALL, Canadá.
- AMERICAN FOLK ART MUSEUM. Nueva York, EEUU.
- AMERICAN VISIONARY ART MUSEUM. Baltimore, EEUU.
- ART BRUT CENTER. Gugging, Austria.
- ART CRU MUSEUM. Monteton, Francia.

ART EN MARGE. Bélgica.

ARTESIAN (Group of Artists - Art Brut). Edinburgo, Escocia.

ARTS PROJECTS. Australia.

BETHLAM ROYAL HOSPITAL ARCHIVES AND MUSEUM SERVICES,  
BECKENHAM. Londres, U.K.

CHIRSTIAN BERST (galería). París, Francia.

COLECCIÓN DE ARTE PSIQUIÁTRICO DE CUNNINGHAM DAX. Melbourne,  
Australia.

COLLECTION DE L'ART BRUT (Colección de Jean Dubbuet). Lausana, Suiza.

CREATIVE GROWTH ARTS CENTRE. Oakland, California, EEUU.

CREATURAS – Casa de Arte Bruto en Bilbao, España.

GAIA MUSEUM OF OUTSIDER ART. Dinamarca.

HALLE ST. PIERRE, MAX FOURNY COLLECTION AND MUSEE D'ART NAÏF. París,  
Francia.

HANS PRINZHORN COLLECTION. Dinamarca.

HOSPITAL PSIQUIÁTRICO DE CIEMPOZUELOS. Madrid, España.

INTUIT: THE CENTER FOR INTUITIVE AND OUTSIDER ART. Chicago, EEUU.

KUNSTHAUS KANNEN, MUSEUM FOR OUTSIDER ART AND ART BRUT. Munster,  
Alemania.

LA FABULOserie. Dicy, Francia.

L'ARACINE (Colección). Neuilly sur Marne, Francia.

LES IMPATIENS. Quebec, Canadá.

MOSCOW MUSEUM OF OUTSIDER ART. Moscú, Rusia.

MUSÉE D'ART MODERNE DE LILLE METROPOLE, Villeneuve d'Ascq. Lille, Francia.

MUSÉE DE LA CREATION FRANCHE. Bègles, France.

MUSÉE INTERNATIONAL D'ART NAÏF ANATOLE-JAKOVSKY. Niza, Francia.

MUSEO DE ARTE NAÏF Y OUTSIDER. Zwolle, Holanda.

MUSEUM DR. GUISLAIN. Gent, Bélgica.

MUSEUM IM LAGERHAUS. Suiza

NEK CHAND FOUNDATION, AND GARDEN. Chandigarh, India.

PAVILLON DES ARTS LES HALLES. París, Francia.

OUTSIDER ARCHIVES (colección). Londres, UK.

RÖTHILISBERGER (colección). Davos, Suiza.

SOCIETE DES ARTS INDISCIPLINES, Montreal, Canadá.

THE ADOLF WOLFLI FOUNDATION. Berna, Suiza.

THE ANTHONY PETULLO COLLECTION OF SELF TAUGHT & OUTSIDER ART.  
Milwaukee, EEUU.

THE CREATIVE SPIRIT CENTRE. Toronto, Canadá.





---

## Relación de Figuras

---

### Antecedentes

Fig 1. James Tilly Matthews. *Máquina para controlar la mente*. Ilustración del libro de John Haslam *Ilustraciones de la locura* (1810).- HASLAM, J. (1988) *Illustrations of Madness*. Londres: Routledge.

Fig. 2. # “Bostezos histéricos” de la *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*. - SOCIETE DE NEUROLOGIE DE PARIS, SALPETRIERE (HOSPITAL) (1898) *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*. Vol. 2. París: Masson.

Fig. 3. # Marina Núñez, *Sin título (locura)*, (1995). - ÁLVAREZ REYES, J. A. (1996) ¿Por qué la histeria? ¿Por qué la pintura?. En Catálogo. *Marina Núñez*, (pp. 3-6). Pamplona: Ed. Universidad Pública de Navarra.

Figs. 4 y 5. # Hugh Weich Diamond, *Melancolía virando a manía y Melancolía general*. - Fuente: <http://psiquifotos.blogspot.com>.

Fig. 6. # Hans Prinzhorn. - [http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/outsiderart/chronology\\_large.htm](http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/outsiderart/chronology_large.htm)

Fig 7. # Hans Prinzhorn, *Esquema de las tendencias de configuración*. (1922). - ESCUDERO VALVERDE, J. A. (1975) *Pintura psicopatológica*. Madrid: Espasa Calpe.

Fig. 8. # Vista de la exposición *Entartete Kunst* (1937). - <http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/133c/133cproj/04proj/GinderNaziArt047.htm>

Fig. 9. # Jean Dubuffet retratado por Bill Brandt. - <http://www.artsmia.org>

Fig. 10. # Alain Bourbonnais. - MAIZELS, J. (1996) *Raw Creation. Outsider Art and Beyond*. Hong Kong: Phaidon Press Ltd.

## Capítulo 1. Repetición, estereotipia y estilo

Fig 1. # Conjunto de Mandelbrot – MANDELBROT, B. (1982) *Fractal Geometry of Nature*. San Francisco: Freeman.

Fig. 2. # Andy Warhol, *Latas de sopas Campbell* (1962) – <http://www.flickr.com/photos/marcotaiana/92122947/>

Fig. 3. Madge Gill, *Sin Título* (s. f.) - <http://www.rawvision.com/abcd/gillbigpic.html>

Fig. 4. Madge Gill, *Sin Título, postal* (1940) - [http://www.adambaumgoldgallery.com/gill\\_madge/gill.htm](http://www.adambaumgoldgallery.com/gill_madge/gill.htm)

Figs. 5, 6 y 7. Madge Gill, *Postales* (s.f.) - [https://www.secure-website.com/rawvision.com/art\\_for\\_sale.html](https://www.secure-website.com/rawvision.com/art_for_sale.html)

Fig. 8. Scottie Wilson, sin título ni fecha encontrados. - [www.outsidein.org.uk](http://www.outsidein.org.uk)

Figs. 9, 10 y 11. Scottie Wilson, *Sin Título* y detalle de la misma obra (1940), *Pensando en casas* (1950). - REXER, L. (2005) *How to look at outsider art*. Singapur: Harry N. Abrams, Inc. y PEIRY, L. (1997). *L'Art Brut*. París: Ed. Flammarion.

Fig. 12. Theodore H. Gordon, *Doce cabezas* (detalle), (1992) - PEIRY, L. (1997). *L'Art Brut*. París: Ed. Flammarion.

Figs. 13, 14 y 15. Johan Garber, *Jirafa* (2002), *Un paisaje de invierno* (1983) y *Un leopardo* (1989) [www.galerie-zander.de/en/artists/garber.html](http://www.galerie-zander.de/en/artists/garber.html) y [www.petulloartcollection.org](http://www.petulloartcollection.org)

Fig. 16. Boris López, *Ángel 2*, (s.f.) – PANERO, L.M., RÖSKE, T (y cols.) (2007) *Outsider, un arte interno*. Eneida Madrid: Eneida.

Fig. 17. Chelo González Amézcuca, *Jardines de Jalapa* (1966) y *La abundancia de los Ciegos* (1966) - [www.artnet.com](http://www.artnet.com) y REXER, L. (2005) *How to look at outsider art*. Singapur: Harry N. Abrams, Inc.

Figs. 18 y 19. Magali Herrera, *Sin título* (1990) y fotografía de la autora - <http://meltingpot.fortunecity.com/stark/143/artistas/magaliherrera.htm>

Fig. 20. Heinrich Reisenbauer, *Sin título*, (1996) –NABER, D. y THOMASHOFF, H.-O. (1999) *Psyche & kunst*. Verlag: Schattauer.

Fig. 21. Heinrich Reisenbauer, *Botellas* (1998) -  
<http://www.gseart.com/artists.asp?ArtistID=42>

Fig. 22. Pearl Blauvelt, *Cuatro mantas*, (1940) - <http://www.ksartonline.com/pb7.html>

Fig. 23. Retrato de Donald Mitchell por Leon A. Borensztein - CREATIVE GROWTH ART CENTER (2004) *One is Adam One is Superman. The outsider artists of creative growth*. Hong Kong: Chronicle Books LLC

Fig. 24. Donald Mitchell. *Sin título (Figuras)* (2000) - RIVERS, C. (2004) *Donald Mitchell: Right Here, Right Now*. Oakland: CGAC

Fig. 25. Donald Mitchell. *Sin título (19 Calaveras)* (2002) - RIVERS, C. (2004) *Donald Mitchell: Right Here, Right Now*. Oakland: CGAC

Fig. 26. Donald Mitchell. *Sin título (Figuras)* (1997) - RIVERS, C. (2004) *Donald Mitchell: Right Here, Right Now*. Oakland: CGAC

Fig. 27. Donald Mitchell. *Sin título (Damas Comiendo Tartas)* (1997) - RIVERS, C. (2004) *Donald Mitchell: Right Here, Right Now*. Oakland: CGAC

Fig. 28. Donald Mitchell *Sin título (Remolinos)* (1987). Lápiz prismacolor sobre papel negro. - RIVERS, C. (2004) *Donald Mitchell: Right Here, Right Now*. Oakland: CGAC

Fig. 29. Donald Mitchell. *Sin título (reproduciendo motivos)* (1987). - RIVERS, C. (2004) *Donald Mitchell: Right Here, Right Now*. Oakland: CGAC

Fig. 30. Donald Mitchell. *Sin título (Cara que Emerge)* (1992) - RIVERS, C. (2004) *Donald Mitchell: Right Here, Right Now*. Oakland: CGAC

Fig. 31. Donald Mitchell. *Sin título* (2002) - RIVERS, C. (2004) *Donald Mitchell: Right Here, Right Now*. Oakland: CGAC

Fig. 32. Donald Mitchell. *Sin título* (1999) - RIVERS, C. (2004) *Donald Mitchell: Right Here, Right Now*. Oakland: CGAC

Figs. 33 y 34. Donald Mitchell. *Sin título* (2006) y *Sin título* (2006) - RIVERS, C. (2004) *Donald Mitchell: Right Here, Right Now*. Oakland: CGAC

Figs 35 y 36. Oswald Tschirtner, *Gente guapa* (1995) y *sin título encontrado* (1978) - [www.petulloartcollection.org](http://www.petulloartcollection.org) y <http://www.gugging.org>

Fig. 37. Oswald Tschirtner, *M.D.XXI.H.H.* (1975) – REXER, L. (2005) *How to look at outsider art*. Singapur: Harry N. Abrams, Inc.

Figs. 38, 39 y 40. Aloïse, varios fragmentos de sus obras. – varias fuentes

Figs. 41, 42, 43 y 44. Adolf Wölfli, varios fragmentos de sus obras. – varias fuentes

Figs. 45, 46, 47 y 48. Madge Gill, varios fragmentos de sus obras. – varias fuentes

Figs. 49, 50 y 51. Carol Bailly, varios fragmentos de sus obras. – varias fuentes

Fig. 52. Carol Bailly *El sueño secreto* (1993) -

[http://www.artnet.com/Artists/LotDetailPage.aspx?lot\\_id=8CCF10D70AB8949C61A33AAAFD0E976D](http://www.artnet.com/Artists/LotDetailPage.aspx?lot_id=8CCF10D70AB8949C61A33AAAFD0E976D)

Fig. 53. Gaston Teuscher, *Sin título* (1976). -

<http://www.rawvision.com/abcd/teuscherbigpic.html>

Figs. 54 y 55. Edmund Monsiel, *Sin título* (s.f.) y *Personaje anguloso* (s.f.) -

<http://www.outsiderart.co.uk/monsiel.htm>

Figs. 56 y 57. Maria-Faustina Stefanini, *Sin título* (1969-1970) - RAGON, M. (1996) *Du côté de l'art brut*. París: Albain Michel.

Figs. 58 y 59. Pierre Carbonel, sin título ni fecha encontrados - <http://www.les-metamorphozes.com/galerie/pages/artistes.htm>

Figs. 60, 61, 62 y 63. Alexander Lobanov, varios fragmentos de sus obras. – varias fuentes.

Figs. 64 y 65. Alexander Lobanov, dos obras sin título ni fecha encontrados -

<http://www.galerie-susanne-zander.com/de/artists/lobanov.html> y

<http://www.rawvision.com/articles/58/lobanov/lobanov.html>

Fig. 66. Elisabeth Layton, *Cenicienta* (1982). - <http://elizabethlayton.com/>

Figs. 67, 68, 69, 70 y 71. Elisabeth Layton, varios fragmentos de sus obras. -

<http://elizabethlayton.com/>

Figs. 72 y 73. David Nebreda, autorretratos sin fecha encontrada -

<http://ideadestroyingmuros.blogspot.com/2009/03/david-nebreda-autorretratos-de-un.html>



Figs. 74 y 75. Fotografía de Daniel Miller por Leon A. Borensztein y Daniel Miller, obra sin título ni fecha encontrados. - CREATIVE GROWTH ART CENTER (2004) *One is Adam One is Superman. The outsider artists of creative growth*. Hong Kong: Chronicle Books LLC.

Fig. 76. William Lemming, *Target Environment*, Georgia - SCHUBERT, M. (1991) *Outsider art II: Visionary environments*. Kyoto Art Random 75.

Fig. 77. Fotografía retratando a Carlo Zinelli - X WORLD CONGRESO OF PSYCHIATRY. *Carlo, a mad painter* (1996). Venecia: Marsilio Editori.

Figs. 78 y 79. Carlo Zinelli, *Sin título* (1963) y *Figuras* (1964) - X WORLD CONGRESO OF PSYCHIATRY. *Carlo, a mad painter* (1996). Venecia: Marsilio Editori.

Fig. 80. Carlo Zinelli, *Barco*, (1963) - X WORLD CONGRESO OF PSYCHIATRY. *Carlo, a mad painter* (1996). Venecia: Marsilio Editori.

Fig. 81. # Representación egipcia de Nut (Diosa del Cielo) y a su hermano Geb (Dios de la Tierra) - <http://www.astroyciencia.com/category/historia/>

Figs. 82 y 83. Carlo Zinelli, *Caballo y estrella* (1967) y *Sin título* (s. f.) - X WORLD CONGRESO OF PSYCHIATRY. *Carlo, a mad painter* (1996). Venecia: Marsilio Editori.

Fig. 84. Carlo Zinelli, *Figura roja con larga cola* (1967) - X WORLD CONGRESO OF PSYCHIATRY. *Carlo, a mad painter* (1996). Venecia: Marsilio Editori.

Fig. 85. Carlo Zinelli, *Caballos y sombreros de soldados alpinos rojos y negros* (1967) - X WORLD CONGRESO OF PSYCHIATRY. *Carlo, a mad painter* (1996). Venecia: Marsilio Editori.

Figs. 86 y 87. Carlo Zinelli, *Pájaro negro y fondo de curas sobre amarillo* (s.f.) y *Bailarinas negras sobre fondo amarillo* (1963) - <http://www.miam.org/expo%20passees1.htm>

Fig. 88. Carlo Zinelli, sin título ni fecha encontrados - <http://www.enfocarte.com/7.31/zinelli/zinelli.html>

Fig. 89. Carlo Zinelli, *Cuatro barcas solapadas con curas sobre fondo verde* (1962) - X WORLD CONGRESO OF PSYCHIATRY. *Carlo, a mad painter* (1996). Venecia: Marsilio Editori.

Fig. 90. Carlo Zinelli, *Serie de nidos amarillos y pájaros* (1960) - X WORLD CONGRESO OF PSYCHIATRY. *Carlo, a mad painter* (1996). Venecia: Marsilio Editori.

Figs. 91 y 92. Carlo Zinelli, *Cuatro barcas rojas y fondo amarillo* (1962) y *Pájaro negro y barca sobre fondo rosa* (1965) - X WORLD CONGRESO OF PSYCHIATRY. *Carlo, a mad painter* (1996). Venecia: Marsilio Editori.

Fig. 93. Donald Mitchell, *Sin título* (2001) - <http://www.berenberggallery.com/artists/mitchell/mitchell.html>

Fig. 94. Oskar Voll. *Número de caracteres* (s.f.) - <http://www.uni-heidelberg.de/presse/unispiegel/us07-1/sammlu.html>

Figs. 95 y 96. Carlo Zinelli, obras sin título ni fecha encontrados. [http://www.jsaslowgallery.com/artists/zinelli/zinelli\\_index.html](http://www.jsaslowgallery.com/artists/zinelli/zinelli_index.html)

## Capítulo 2. Arte mediúmnico y visionario

Figs. 1 y 2. # Henri Michaux, dibujos realizados bajo los efectos de la mezcalina. - GONZÁLEZ, A. (2008) *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Madrid: Lampreave y Millan.

Fig. 3. # Victor Hugo, *Composición con manchas*, fechada alrededor de 1875. - <http://www.adn.es/imprensa/cultura/20081123/IMA-2430-victor-hugo>

Fig. 4. # Georges Brassai, *Rey Sol* (1950) - PEIRY, L. (2001) *Art Brut. The Origins of Outsider Art*. París: Flammarion.

Fig. 5. # Victor Hugo. *Tinta derramada y pliegue embellecidos* (s. f.) Tinta sobre papel. - RHODES, C. (2002) *Outsider Art, alternativas espontáneas*. Singapur: Thames and Hudson.

Figs. 6 y 7. Fotografía retrato de Madge Gill y detalle de una de sus obras - PEIRY, L. (2001) *Art Brut. The Origins of Outsider Art*. París: Flammarion.

Fig. 8. Retrato de Laure Pigeon - FAUCHEREAU, S. (Ed.) (2007) *En torno al Art Brut*. Madrid, Círculo de Bellas Artes.

Figs. 9 y 10. Laure Pigeon, *Sin título*. (1959) y *Dibujo, diez de noviembre de 1961*. - FAUCHEREAU, S. (Ed.) (2007) *En torno al Art Brut*. Madrid, Círculo de Bellas Artes y PEIRY, L. (2001) *Art Brut. The Origins of Outsider Art*. París: Flammarion.

Fig. 11. Séraphine Louis. *Flores y frutas* (1920) - <http://www.floresyplantas.net/flores-y-plantas-en-el-arte/523/seraphine-louis>

Fig. 12. Séraphine Louis fotografiada junto a una de sus obras -

<http://www.mensongepsy.com/fr/?p=1047>

Fig. 13. Marie-Jeanne Gil, *Rosas cósmicas* (1995) dibujado con la mano derecha. - RHODES, C. (2002) *Outsider Art, alternativas espontáneas*. Singapur: Thames and Hudson.

Figs. 14 y 15. Pearl Alcock, *Árbol mágico* (1986) y obra sin título ni fecha encontradas. - <http://www.galerie-miyawaki.com/outsiderart.htm> y RHODES, C. (2002) *Outsider Art, alternativas espontáneas*. Singapur: Thames and Hudson.

Fig. 16. Ody Saban, *Acariciar las rosas de tus mejillas* (1998). - PEIRY, L. (2001) *Art Brut. The Origins of Outsider Art*. París: Flammarion.

Figs. 17 y 18. Ody Saban, sin título ni fecha encontrados -

<http://www.artsfactory.net/expos/blood/7.html> y Unica Zürn, *Sin título* (1964) -

<http://www.ubugallery.com/phpwcms/download.php?id=2370090,553,1>

Fig. 19. Richard Sharpe Shaver, *Pintura antediluviana del Libro Roca* (s. f.) - REXER, L. (2005) *How to look at outsider art*. Singapur: Harry N. Abrams, Inc.

Fig. 20. Raphaël Lonné, sin título ni fecha encontrados. - CÍRCULO DE B.B.A.A. (marzo 2007 - mayo 2007) *Raphaël Lonné, Dibujos* [exposición].

Fig. 21. Raphaël Lonné, *Sin título* (1951) - CÍRCULO DE B.B.A.A. (marzo 2007 - mayo 2007) *Raphaël Lonné, Dibujos* [exposición].

Figs. 22 y 23. Joseph Crépin, sin título ni fecha encontrados - MAIZELS, J. (ed.) (2009) *Outsider Art Sourcebook*. Herts: Raw Vision y Jean Tripier, pintura con esmalte de uñas y otros productos farmacéuticos (1937) - RAGON, M. (1996) *Du côté de l'art brut*. París : Albain Michel.

Fig. 24. Jules Leclercq, pieza bordada sin fecha encontrada. -

<http://animulavagula.hautetfort.com/archive/2006/08/31/jules-leclercq-a-la-catho.html>

Fig. 25. Minnie Evans, *El león de Judea* (1960) -

[http://www.ncartmuseum.org/collections/highlights/20thcentury/20th/1950-2000/032\\_lrg.shtml](http://www.ncartmuseum.org/collections/highlights/20thcentury/20th/1950-2000/032_lrg.shtml)

Figs. 26 y 27. Karel Havlicek. Dos obras sin título ni fecha encontrados - <http://www.abcd-artbrut.org>

Figs. 28 y 29. Anna Zemankova. Dos obras sin título ni fecha encontrados. - <http://www.abcd-artbrut.org>

Fig. 30. Eva Droppova *¿A qué se parece el hombre del nuevo mundo?* (s.f.) - [http://surrealisme.ouvaton.org/article.php3?id\\_article=189](http://surrealisme.ouvaton.org/article.php3?id_article=189)

Fig. 31. Marguerite Burnat-Provins. Autorretrato (s.f.). - <http://www.culturactif.ch/livredumois/sept2003burnat.htm>

Figs. 32 y 33 Marguerite Burnat-Provins. *Los seres del Abismo* (18 de mayo de 1921) y *Antro y el pájaro negro* (14 de octubre de 1922). - PEIRY, L. (2001) *Art Brut. The Origins of Outsider Art*. París: Flammarion.

Figs. 34 y 35. Edward Leedskalnin. *Castillo de Coral* y retrato del autor. - SCHUBERT, M. (1991) *Outsider art II: Visionary environments*. Kyoto Art Random 75.

Fig. 36. Eddie Owens Martin. Retrato del autor en *Pasaquan*. - <http://www.interestingideas.com/roadside/eom/eom1.htm>

Fig. 37. Eddie Owens Martin *Pasaquan*. - <http://www.amazingsights.net/pasaquan-colors.html>

Fig. 38. Chomo, *Pueblo del Arte del Preludio* - MAIZELS, J. (1996) *Raw Creation. Outsider Art and Beyond*. Hong Kong: Phaidon Press Ltd.

Figs. 39 y 40. Auguste Lesage en el Instituto Metafísico Internacional, París (1927) y retrato del autor. - PEIRY, L. (2001) *Art Brut. The Origins of Outsider Art*. París: Flammarion.

Fig. 41. Auguste Lesage, primer lienzo (entre 1912 y 1913). 3m x 3m. - PEIRY, L. (2001) *Art Brut. The Origins of Outsider Art*. París: Flammarion

Fig. 42. Auguste Lesage, *El espíritu de la pirámide*, (1926). - <http://www.flickr.com/photos/14029976@N08/with/2051112730>

Fig. 43. Auguste Lesage, *Sin título*, (1951) - [http://www.gseart.com/exh/exh\\_invt.asp?ExhID=498](http://www.gseart.com/exh/exh_invt.asp?ExhID=498)

Fig. 44. Auguste Lesage, *Composición mediúmnica* (1928) - <http://www.galerie-lesyeuxfertiles.com/artists/gallery/92>

Fig. 45. Auguste Lesage, *Composición Decorativa 1928* (fecha en 1932).



Fig. 46. Auguste Lesage, *El espíritu de la pirámide* (1927) -

[http://www.lamaisonrouge.org/PDF/2008/DP\\_trenkwalder\\_lesage.pdf](http://www.lamaisonrouge.org/PDF/2008/DP_trenkwalder_lesage.pdf)

Figs. 47 y 48. Auguste Lesage, *Símbolos de pirámides* (1927-28) y *Sin título*, (1950) -

[http://www.lamaisonrouge.org/PDF/2008/DP\\_trenkwalder\\_lesage.pdf](http://www.lamaisonrouge.org/PDF/2008/DP_trenkwalder_lesage.pdf) y

<http://www.galerie-lesyeuxfertiles.com/artists/gallery/92>

Fig. 49. Auguste Lesage, *Composition Symbolique sur le Monde Spirituel*. (Composición Simbólica sobre el Mundo espiritual) (1923), 158.5 x 177.0 cm, óleo sobre tela, Colección de Art Brut de Lausana. MAIZELS, J. (1996) *Raw Creation. Outsider Art and Beyond*. Hong Kong: Phaidon Press Ltd.

Fig. 50. Primera lámina del Test de Rorschach -

[http://es.wikipedia.org/wiki/Test\\_de\\_Rorschach](http://es.wikipedia.org/wiki/Test_de_Rorschach)

Fig. 51. Madge Gill, *Sin título* (1939) - <http://www.brooklynrail.org/2006/06/artseen/report-from-london-2>.

Fig. 52. Chelo González Amézcua *Dibujos, poemas y un pavo real*. Trabajo de filigrana (detalle), (s.f.) - <http://www.swipple.com/exhibit.php?id=205>

Fig. 53. Victor Hugo. Tinta derramada y pliegue retocados. (s. f.). - PEIRY, L. (2001) *Art Brut. The Origins of Outsider Art*. París: Flammarion.

Fig. 54. Eugène Gabritchevsky, *Rue Falguière*, (1944). - PEIRY, L. (2001) *Art Brut. The Origins of Outsider Art*. París: Flammarion.

Fig. 55. Hélène Smith, *Retrato de Judas* (proceso), (s.f.). - GONZÁLEZ, A. (2008) *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Madrid: Lampreave y Millan.

Figs. 56 y 57. Cecilie Marková, dos obras sin título ni fecha encontrados. -

<http://www.galerie-ltm.cz/clanek.php?aid=46> y

<http://www.olmuart.cz/?detail=739&di=2914>

### Capítulo 3. Escritura Plástica

Fig. 1. # Banksy, grafiti, (s.f.) - BANSKY (2006) *Banksy, Wall and Piece*. Londres: Random House.

Fig. 2. # Jean-Michel Basquiat, *Catharsis*, (1983).- EMMERLING, L. (2003) *Basquiat*. Colonia: Taschen Art Album.

Fig. 3. # Antonin Artaud, *La máquina del ser o dibujo para mirar a través*, (sin fecha encontrada) - ARTAUD, A. (2005) *El arte y la muerte / Otros escritos*. Buenos Aires: Caja Negra.

Fig. 4. # Nancy Spero, *Codex Artaud XVII* (detalle) (1972) - BIRD, J. (ed.) (2003) *Otherworlds : the art of Nancy Spero and Kiki Smith*. Londres: Reaktion Books.

Fig. 5. Jacob Mohr, *Pruebas* (h. 1910). - MACBA (2001) *La colección Prinzhorn: Trazos sobre el block mágico*. Barcelona: Actar.

Figs. 6 y 7. # Simmias de Rodas, *Technopaegnia, El Hacha* (s. IV a. C.) y Filippo Tommaso Marinetti, obra sin título ni fecha encontradas. - <http://postart1.blogspot.com/2007/07/1-poesia-postextual-prinera-parte.html>.

Figs. 8 y 9. # Mira Schendel, de la serie *Objetos Gráficos* (1972) y # León Ferrari, *Carta a un general* (1963) - MNCARS (2009) León Ferrari y Mira Schendel: El alfabeto enfurecido [Folleto]. Madrid.

Fig. 10. # Cy Twombly, *La Escuela de Atenas*, (entre 1960 y 1961). - [http://ficus.pntic.mec.es/wque0012/filantigua/05c\\_twombly\\_escuela.htm](http://ficus.pntic.mec.es/wque0012/filantigua/05c_twombly_escuela.htm)

Fig. 11. # Christian Dotremont, *Logograma sin título* (1972) - <http://www.cobra.li/dotremont.htm>

Fig. 12. # Graciela García, *Diario de un mes en una hoja* (2006) - fotografía de la autora.

Figs. 13 y 14. # Hanne Darboven, dos detalles de la instalación *Construcción* (1968). - <http://www.marcfoxx.com/exhibition/imageview/1683/4>.

Fig. 15. Adolf Wölfli, *La cuna del pajarito. El policía rural. St. Adolf II en el año 1866. Accidente* (detalle), (1916). - SPOERRI, E. (2003) *St. Adolf Giant-Creation. The art of Adolf Wölfli*. Singapur: American Folk Art Museum.

Figs. 16 y 17. Melvin Way, *Sin Título (Chocolate Limen)* (h. 1990) - REXER, L. (2005) *How to look at outsider art*. Singapur: Harry N. Abrams, Inc. y Raymond Morris, *Desplegable de Borrador* (detalle) (h. 1988). - RHODES, C. (2002) *Outsider Art, alternativas espontáneas*. Singapur: Thames and Hudson.

Figs. 18 y 19. Charles Benefiel, sin título ni fecha encontrados. - MAIZELS, J. (ed.) (2009) *Outsider Art Sourcebook*. Herts: Raw Vision y <http://www.outsiderart.info/benefiel.htm>.

Figs. 20 y 21. Adolf Wölfli, *Cálculo de intereses* (1912) y *Poli-Chinelle, la Reina Ciruela* (1912). - SPOERRI, E. (2003) *St. Adolf Giant-Creation. The art of Adolf Wölfli*. Singapur: American Folk Art Museum.

Fig. 22. Pearl Blauvelt, *Todas las tallas -Ambos, seda- y algodón* (h. 1940). - REXER, L. (2005) *How to look at outsider art*. Singapur: Harry N. Abrams, Inc.

Fig. 23. Josef Heinrich Grebing, *Muestrario de colores* (s.f.). - PEIRY, L. (1997). *L'Art Brut*. París: Ed. Flammarion.

Figs 24 y 25. Ray Hamilton, *Sin título (Puño y Bastón)* (1990) - REXER, L. (2005) *How to look at outsider art*. Singapur: Harry N. Abrams, Inc. y Rudolf Horacek, *Sin título* (1980). - CARDINAL, R., ELKINS J., GONZÁLEZ, A., THOMSON, J. (2006) *Mundos interiores al descubierto*. Madrid: Fundación La Caixa.

Fig 26. George Widener, dibujo de la serie *Megalópolis* (s.f.) – <http://savantartist.com/>.

Fig 27. George Widener, *Retrato de Sarah*, (s.f.) Retrato a partir de fechas de 4 cumpleaños familiares. Tinta sobre servilleta. - <http://savantartist.com/>.

Fig 28. George Widener, *Titanic*, (s.f.) Dibujo técnico con lista de algunos ítems a bordo sobre servilleta. - <http://savantartist.com/>.

Figs. 29 y 30. N.N., dos obras sin título ni fecha encontrados. – Fuente original extraviada, disponible en: <http://elhombrejazmin.blogspot.com/2008/09/n-n.html>.

Fig. 31. Barbara Suckfüll, *Sin título* (h. 1955). - MACBA (2001) *La colección Prinzhorn: Trazos sobre el block mágico*. Barcelona: Actar.

Fig. 32. Barbara Suckfüll, *Sin título* (1910). - CARDINAL, R., ELKINS J., GONZÁLEZ, A., THOMSON, J. (2006) *Mundos interiores al descubierto*. Madrid: Fundación La Caixa.

Fig. 33. Johann Knopf, *Magnificencia de la caza del plomo* (s.f.). - PEIRY, L. (2001) *Art Brut. The Origins of Outsider Art*. París, Flammarion.

Fig. 34. Carta de un esquizofrénico, (s.f.) - NAVRATIL, L. (1972) *Esquizofrenia y arte*. Barcelona: Seix Barral.

Figs. 35 y 36. Andrew Kennedy, sin título ni fecha encontrados - <http://animulavagula.hautetfort.com> y Opicinus de Canistris, *Mapa del Mundo* (SXIV). - <http://www.henry-davis.com/MAPS/LMwebpages/230.html>.

Figs. 37 y 38. Jacob Mohr, Pruebas (h. 1910)- CATÁLOGO (2001) La colección Prinzhorn: *Trazos sobre el block mágico*. Barcelona, MACBA; Actar, D.L. 2001 y Johann Fischer, *Nuestra Viena* (1994). - REXER, L. (2005) *How to look at outsider art*. Singapur: Harry N. Abrams, Inc.

Fig. 39. Carol Bailly, *Lo que pasa tras la agencia matrimonial*, (1989) - PEIRY, L. (2001) *Art Brut. The Origins of Outsider Art*. París, Flammarion.

Figs. 40 y 41. Pedro Alonso Ruiz, dos obras sin título (entre 1916 y 1941). - HERNÁNDEZ MERINO, A. y PIQUERAS, N. (eds.) (2009) *Pinacoteca psiquiátrica en España. 1917-1990*. Valencia: Universitat de València.

Figs. 42 y 43. (izda.) August Walla, *Gericht!* (1990) y *Aqua, Toque, Flufius, Vita* (s.f.) - PEIRY, L. (2001) *Art Brut. The Origins of Outsider Art*. París, Flammarion y (Dcha. Abajo).

Fig. 44. Carlo Zinelli, *Sin título* (1968) [Recto]. - <http://www.enfocarte.com/7.31/zinelli/zinelli.html>.

Figs. 45 y 46. Constance Schwartzlin-Berberat, dos muestras de cuaderno (s.f.). - PEIRY, L. (1997). *L'Art Brut*. París: Ed. Flammarion.

Fig. 47. J. B. Murry, *Sin título*, (s.f.). - CARDINAL, R., ELKINS J., GONZÁLEZ, A., THOMSON, J. (2006) *Mundos interiores al descubierto*. Madrid: Fundación La Caixa.

Figs. 48 y 49. Giovanni Battista Podestà, sin título ni fecha encontrados y *Busto de gran escala con dos lenguas* (s.f.) - PEIRY, L. (1997). *L'Art Brut*. París: Ed. Flammarion.

Figs. 50, 51 y 52. Tsang Tsou-choi, grafitis sin fecha encontrada. - <http://animulavagula.hautetfort.com>

Figs. 53 y 54. Kunizo Matsumoto, dos obras sin título (entre 1989 y 2003). - FAUCHEREAU, S. (Ed.) (2007) *En torno al Art Brut*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Fig. 55. Laura Craig McNellis, *Edificio Blanco* (entre 1972 y 1980). - RHODES, C. (2000) *Outsider Art. Spontaneous Alternatives*. Londres: Thames & Hudson.

Figs. 56 y 57. Dan Miller, *Sin título* (s.f.) y retrato de Dan Miller por Leon A. Borensztein. - CREATIVE GROWTH ART CENTER (2004) *One is Adam One is Superman. The outsider artists of creative growth*. Hong Kong: Chronicle Books LLC.

Fig. 58. Emma Hauck, *Carta al marido* (1909). - MACBA (2001) *La colección Prinzhorn: Trazos sobre el block mágico*. Barcelona: Actar.



Fig. 59. Jeannot, *Suelo de Jeannot* (1971-1972). -

<http://animulavagula.hautetfort.com/archive/2005/10/23/le-plancher-de-jeannot.html>.

Fig. 60. Dibujo de un esquizofrénico encontrado en el libro *Pintura Psicopatológica* del Dr.

Escudero Valverde (1975, p. 40). - ESCUDERO VALVERDE, J. A. (1975) *Pintura psicopatológica*. Madrid: Espasa Calpe.

Fig. 61. Willem Van Genk, *Märklin* (detalle) (s.f.). - CARDINAL, R., ELKINS J.,

GONZÁLEZ, A., THOMSON, J. (2006) *Mundos interiores al descubierto*. Madrid: Fundación la Caixa.

Fig. 62. (de izda. a dcha., de arriba a abajo) Heinrich Herman Mebes (1913), Else

Blankenhorn (s. f.), Joseph Heinrich Grebing (1915/1921), Adolf Wölfli, Peter Meyer (Peter Moogg) (1920), Adolf Wölfli. – varias fuentes, casi todas las imágenes de MAIZELS, J. (1996) *Raw Creation. Outsider Art and Beyond*. Hong Kong: Phaidon Press Ltd.

Fig. 63. (de izda. a dcha., de arriba a abajo) Eugen Hirneis (1910- 1915), Emma Hauck

(1909), August Johann Klose (s.f.), 3 muestras del cuaderno de Rudolf Heinrichshofen (1919), August Johann Klose (s.f.), 3 muestras del cuaderno de Rudolf Heinrichshofen (1919). varias fuentes, casi todas las imágenes de <http://www.psychiatrie-erfahrener.de/eigensinn/museumneu/galerie.htm>

Fig. 64. Dwight Mackintosh, Fotografía de Leon Borenzstein. - CREATIVE GROWTH

ART CENTER (2004) *One is Adam One is Superman. The outsider artists of creative growth*. Hong Kong: Chronicle Books LLC.

Figs. 65 y 66. Dwight Mackintosh, *2 pasajeros en un coche transparente* (s. f.) y *Cuatro figuras*

*masculinas, cuatro edificios* (1986). - MACGREGOR, J. (1992) *Dwight Mackintosh: The boy who time forgot*. Oakland: CGAC.

Fig. 67. Dwight Mackintosh, *3 figuras masculinas de larga duración* (1983). - MACGREGOR,

J. (1992) *Dwight Mackintosh: The boy who time forgot*. Oakland: CGAC.

Fig. 68. Dwight Mackintosh, *Sin título* (s.f.) (acuarela, lápices y bolígrafo). –

MACGREGOR, J. (1992) *Dwight Mackintosh: The boy who time forgot*. Oakland: CGAC.

Fig. 69. Dwight Mackintosh, *Motor y un coche y Motor y 3 coches* (1986). - MACGREGOR, J.

(1992) *Dwight Mackintosh: The boy who time forgot*. Oakland: CGAC.

Fig. 70. Dwight Mackintosh, *Autobús amarillo* (h. 1980). - MACGREGOR, J. (1992) *Dwight*

*Mackintosh: The boy who time forgot*. Oakland: CGAC.

Figs. 71 y 72. Dwight Mackintosh, *2 figuras de pie* (junio, 1989) y *2 figuras de pie* (julio, 1989). - MACGREGOR, J. (1992) *Dwight Mackintosh: The boy who time forgot*. Oackland: CGAC.

Fig. 73. Dwight Mackintosh, *Sin título* (1989). - MACGREGOR, J. (1992) *Dwight Mackintosh: The boy who time forgot*. Oackland: CGAC.

Figs. 74 y 75. Dwight Mackintosh, *Figura masculina* (1984) y *Figura femenina* (1984). - MACGREGOR, J. (1992) *Dwight Mackintosh: The boy who time forgot*. Oackland: CGAC.

Figs. 76 y 77. Dwight Mackintosh, *sin título encontrado* (h. 1980). - <http://animulavagula.hautetfort.com>

Fig. 78. Johann Hausser dibujando en mayo 1995. - MAIZELS, J. (1996) *Raw Creation. Outsider Art and Beyond*. Hong Kong: Phaidon Press Ltd.

Fig. 79. LDF, *Sin título* (1928).- HERNÁNDEZ MERINO, A. y PIQUERAS, N. (eds.) (2009) *Pinacoteca psiquiátrica en España. 1917-1990*. Valencia: Universitat de València.

Fig. 80. Ian Breakwell, *Sin objeto se llega al objetivo* (s.f.). - CARDINAL, R., ELKINS J., GONZÁLEZ, A., THOMSON, J. (2006) *Mundos interiores al descubierto*. Madrid: Fundación La Caixa.

Fig. 81. Zdenek Kosek, *Sin título* (s. f.) - <http://animulavagula.hautetfort.com/archive/2005/12/25/je-crois-en-domsic-et-en-kosek.html>

Fig. 82. Marie-Rose Lortet, *Libro abierto* (1995). - MUSEE BERNARD D'AGESCI (2009) *Marie-Rose Lortet, j'en parle à ma fenêtre*. Saint-Jean-D'Angély: Musées de la Communauté d'Agglomération de Niort.

#### Capítulo 4. Bordados, textiles, muñecos

Figs. 1 y 2. # Annette Messenger, detalle de *Dependencia-independencia* (1996) y retrato de la autora. - DUPLAIX, S. (2007) *Annette messenger. Les messagers*. París: Centre Pompidou, Ediciones Xavier Barral.

Fig. 3. # Christine e Irene Hohenbüchler, detalle de la instalación 3,7 (1995). - GROSENICK, U. (2002) *Mujeres Artistas*. Colonia: Taschen.

Fig. 4. # Louise Bourgeois, *Torso* (1996). - GROSENICK, U. (2002) *Mujeres Artistas*. Colonia: Taschen.

Fig. 5. # Amelia Jiménez, *Personaje de la Virgen* (1995). - OBRA SOCIAL CAJA MADRID (2008). Fibras 09. *Arte textil contemporáneo* [Folleto]. Madrid: Tobon, P.

Fig. 6. # Ghada Amer, *Y la bestia* (2004). - GROSENICK, U. (2002) *Mujeres Artistas*. Colonia: Taschen.

Figs. 7 y 8. # Vanessa Losada, *Garment#1* (2003/4) y *Garment#3* Vestido de novia confeccionado con tapetes de ganchillo. Ambos cosidos sobre el cuerpo de la autora (2006). - <http://www.vanessalosada.com/>

Fig. 9. # Nazareth Pacheco, *Sin título* (1998) Complementos realizados con alfileres, cuchillas, etc. - <http://museodeltraje.mcu.es/popups/publicaciones-electronicas/2007-TISAC/03-MT-TISAC-Chavarria.pdf>

Figs. 10 y 11. # Lisa Niederreiter, *Vestido respuesta para Agnès Richter* (2003) y # Sheila Hicks, *Oude kleren* (1991). - PANERO, L.M., RÖSKE, T y otros (2007) *Outsider, un arte interno*. Madrid: Eneida.

Figs. 12 y 13. # José Leonilson, bordados. (s.f.) - [http://www.creativepooldesign.de/mood\\_art/52\\_biennale\\_08.html](http://www.creativepooldesign.de/mood_art/52_biennale_08.html)

Fig. 14. # Armando Reverón, *Muñeca*, (hacia 1940). - VVAA (2001) *Armando Reverón: el lugar de los objetos*. Caracas: La Galería de Arte Nacional.

Fig. 15. # Annette Messager, detalle de la instalación *Articulados-desarticulados* (2002). - DUPLAIX, S. (2007) *Annette messenger. Les messagers*. París: Centre Pompidou, Ediciones Xavier Barral.

Figs. 16 y 17. # Paula Rego en su estudio con muñecos. - MCEWEN, J. (2008): *Paula Rego. Venid the Scenes*. Londres: Phaidon.

Fig. 18. Hedwng Wilms *Sin título* (s.f.). - REXER, L. (2005) *How to look at outsider art*. Singapur: Harry N. Abrams, Inc.

Fig. 19. # Meret Oppenheim, *Objeto*, (1936). - GROSENICK, U. (2002) *Mujeres Artistas*. Colonia: Taschen.

Figs. 20 y 21. Agnès Ricther, *Sin título* (1945) - MAIZELS, J. (1996) *Raw Creation. Outsider Art and Beyond*. Hong Kong: Phaidon Press Ltd. y Teresa Otallo, detalle de sus inscripciones sobre tela (1866). - [animulavagula.hautetfort.com/tag/Paul%20Amar](http://animulavagula.hautetfort.com/tag/Paul%20Amar)

Figs. 22 y 23. Marguerite Sirvins *Vestido de novia* y *Escena de interior con muñeca* (Ambos entre 1944- y 1955). - COLLECTION DE L'ART BRUT (8 de junio de 2007 a 27 de enero de 2008). *L'envers et l'endroit* [Folleto]. Lausana.

Figs. 24 y 25. Anónimo, *Vestido de Bonneval* (Entre 1938 y 1948) y Myrellen, *Abrigo de Myrellen* (En torno a 1940). - PIJAUDIER-CABOT, J.; FAUPIN, S. (1997) *Art-brut. Collection de l'Aracine. 2 février-14 juillet*. Villeneuve d'Asq: Musée d'Art Moderne. Communauté Urbaine de Lille.

Fig. 26. Adelaide V. Hall, pieza autobiográfica (1917). - MACGREGOR, J. (1999) *Metamorphosis: The Fiber Art of Judith Scott*. Oackland: CGAC.

Figs. 27 y 28. Gabriele Urbach, dibujo textil y detalle del mismo (s.f.). - MACGREGOR, J. (1999) *Metamorphosis: The Fiber Art of Judith Scott*. Oackland: CGAC.

Fig. 29. Gabriele Urbach, dibujo textil (s.f.). - MACGREGOR, J. (1999) *Metamorphosis: The Fiber Art of Judith Scott*. Oackland: CGAC.

Fig. 30. Miss Grier, pañuelo bordado (1897). - MACGREGOR, J. (1999) *Metamorphosis: The Fiber Art of Judith Scott*. Oackland: CGAC.

Fig. 31. Johanna Wintsch, pieza textil con bordados (1923). - MACGREGOR, J. (1999) *Metamorphosis: The Fiber Art of Judith Scott*. Oackland: CGAC.

Fig. 32. Jeanne Tripiet, pieza bordada sin título ni fecha. - MACGREGOR, J. (1999) *Metamorphosis: The Fiber Art of Judith Scott*. Oackland: CGAC.

Fig. 33. Marie Lieb, dibujos en el suelo con retales textiles (1894). - REXER, L. (2005) *How to look at outsider art*. Singapur: Harry N. Abrams, Inc.

Fig. 34. Marie Lieb, dibujos en el suelo con retales textiles (1894). - <http://www.prinzhorn.uni-hd.de/galerie/marie-lieb.shtml>

Fig. 35. Juliette Élise- Bataille, *Sin título* (s.f.). - CARPINTERO ZENDEJAS, L. A. (2004) *Uso De Materiales No Tradicionales En El Proceso Creativo Artístico: Aplicaciones a La Enseñanza*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, España.

Fig. 36. Tarcisio Merati, *Sin título*, (s.f.). - TOSATTI, B. (2006) *Beautés insensées. Figures, histories et maîtres de l'art irrégulier*. Milán: Skira.



Figs. 37 y 38. Jules Leclercq, dos de sus piezas bordadas, (s.f.). - MUSEE D'ART MODERNE LILLE METROPOLE (2006) *Jules Leclercq, 1894-1966*. Lille: Université catholique de Lille; Villeneuve-d'Ascq: Musée d'art moderne Lille Métropole.

Figs. 39 y 40, Agnus McPhee, dos de sus piezas tejidas con fibras naturales, (s.f.). - HOWARD, R. (2002) Psychiatry in pictures. *The British Journal of Psychiatry* 181. Londres. Recuperado el 10 de noviembre de 2009 en <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2004/aug/03/art.health>

Figs. 41 y 42. Bispo do Rosário, *Sembrante Vim Num Lex*. Recto/ verso. - CARDINAL, R., ELKINS J., GONZÁLEZ, A., THOMSON, J. (2006) *Mundos interiores al descubierto*. Madrid: Fundación La Caixa.

Figs. 43 y 44. Raymond Matterson, *Las chicas del colegio público* (1994) y K, (1992). - <http://www.raymaterson.com/>

Figs. 45 y 46. Raymond Matterson, *Asesinato de las noticias* (1995) y *El prisionero* (1991). - <http://www.raymaterson.com/>

Figs. 47 y 48. Madge Gill, fotografía de la autora y vestido. - PEIRY, L. (1997). *L'Art Brut*. París: Ed. Flamarion.

Figs. 49 y 50. Fotografía de Vahan Poladian y uno de los trajes de Giovanni Battista Podestà. - MAIZELS, J. (1996) *Raw Creation. Outsider Art and Beyond*. Hong Kong: Phaidon Press Ltd. y TOSATTI, B. (2006) *Beautés insensées. Figures, histories et maîtres de l'art irrégulier*. Milán: Skira.

Figs. 51 y 52. Rosa Zharkikh, dos piezas bordadas. - COLLECTION DE L'ART BRUT (8 de junio de 2007 a 27 de enero de 2008). *L'envers et l'endroit* [Folleto]. Lausana.

Fig. 53. Marie-Rose Lortet, fotografiada por Pierre Bérenger. - MUSEE BERNARD D'AGESCI (2009) *Marie-Rose Lortet, j'en parle à ma fenêtre*. Saint-Jean-D'Angély: Musées de la Communauté d'Agglomération de Niort.

Fig. 54. Marie-Rose Lortet, *Tarjeta postal*, (1993). - MUSEE BERNARD D'AGESCI (2009) *Marie-Rose Lortet, j'en parle à ma fenêtre*. Saint-Jean-D'Angély: Musées de la Communauté d'Agglomération de Niort.

Fig. 55. Marie-Rose Lortet, detalle de obra y sombra (2008). - MUSEE BERNARD D'AGESCI (2009) *Marie-Rose Lortet, j'en parle à ma fenêtre*. Saint-Jean-D'Angély: Musées de la Communauté d'Agglomération de Niort.

Fig. 56. Marie-Rose Lortet, *No juegues a Frida Khalo* (2008). - MUSEE BERNARD D'AGESCI (2009) *Marie-Rose Lortet, j'en parle à ma fenêtre*. Saint-Jean-D'Angély: Musées de la Communauté d'Agglomération de Niort.

Figs. 57, 58 y 59. Denise Allen, *Recuerdo Brooklyn* (1997), *Recolectora de algodón* (s. f.) y *Trabajo de mujeres* (1997). <http://expresstosuccess.com/allenindex.htm>, <http://www.rawvision.com/articles/32/allen/allen.html> y <http://www.tfaoi.com/newsmu/nmus122h.htm>

Fig. 60. Michel Nedjar trabajando en su estudio. - MAIZELS, J. (1996) *Raw Creation. Outsider Art and Beyond*. Hong Kong: Phaidon Press Ltd.

Figs. 61 y 62. Michel Nedjar, muñecas en su estudio y *Triple cabeza* (1981) - MAIZELS, J. (1996) *Raw Creation. Outsider Art and Beyond*. Hong Kong: Phaidon Press Ltd.

Figs. 63 y 64. El hombre de acero de Filadelfia, objetos envueltos en acero, (entre 1969 y 1975). - MAIZELS, J. (1996) *Raw Creation. Outsider Art and Beyond*. Hong Kong: Phaidon Press Ltd.

Fig. 65. Auguste Forestier, juguete (s.f.) - RHODES, C. (2002) *Outsider Art, alternativas espontáneas*. Singapur: Thames and Hudson.

Figs. 66 y 67 # Alain Bourbonnais y *Los Turbulentos*. - REXER, L. (2005) *How to look at outsider art*. Singapur: Harry N. Abrams, Inc.

Figs. 68 y 69. Reinaldo Eckenberger, *Señora con perro* (s.f.) PEIRY, L. (1997). *L'Art Brut*. París: Ed. Flammarion y obra sin título ni fechas encontrados. - <http://www.art-cru.com/musee/eckenberger.htm>

Fig. 70. Estancia de *La Fabuloserie* consagrada a Francis Marshall - MAIZELS, J. (1996) *Raw Creation. Outsider Art and Beyond*. Hong Kong: Phaidon Press Ltd.

Fig. 71. Katharina Detzel con muñeco (hacia 1918). - MACBA (2001) *La colección Prinzhorn: Trazos sobre el block mágico*. Barcelona: Actar.

Figs. 72, 73 y 74. Danielle Jacqui, vistas generales de su casa y objetos textiles. - <http://jacqui-residence-atn.blogspot.com/>

Fig. 75. Edouard Pennel, colección de muñecas. - MAIZELS, J. (1996) *Raw Creation. Outsider Art and Beyond*. Hong Kong: Phaidon Press Ltd.

Fig. 76. Annie Hopper con sus muñecos. - MAIZELS, J. (1996) *Raw Creation. Outsider Art and Beyond*. Hong Kong: Phaidon Press Ltd.

Figs. 78 y 79. Miguel Amate, dos muñecas (s. f.). - <http://www.artvisceral.com/artistes.asp>

Fig. 80. Judith Scott con una de sus obras y trabajando. Fotografías de Leon A. Borensztein. - MACGREGOR, J. (1999) *Metamorphosis: The Fiber Art of Judith Scott*. Oackland: CGAC.

Fig. 81. Judith Scott, *Sin título* y firma. - CREATIVE GROWTH ART CENTER (2004) *One is Adam One is Superman. The outsider artists of creative growth*. Hong Kong: Chronicle Books LLC.

Fig. 82. Judith Scott, *Sin título*, (1992). - MACGREGOR, J. (1999) *Metamorphosis: The Fiber Art of Judith Scott*. Oackland: CGAC.

Fig. 83. Judith Scott, *Sin título*, (1991). - MACGREGOR, J. (1999) *Metamorphosis: The Fiber Art of Judith Scott*. Oackland: CGAC.

Fig. 84. Judith Scott, *Primera obra* (1988). - MACGREGOR, J. (1999) *Metamorphosis: The Fiber Art of Judith Scott*. Oackland: CGAC.

Fig. 85. Judith Scott, *Sin título*, 1994, toallitas de papel. - MACGREGOR, J. (1999) *Metamorphosis: The Fiber Art of Judith Scott*. Oackland: CGAC.

Fig. 86. Judith Scott. Fotografías secuenciales de Stan W. Peterson. - MACGREGOR, J. (1999) *Metamorphosis: The Fiber Art of Judith Scott*. Oackland: CGAC.

Fig. 87. Judith Scott, garabatos (1995). - MACGREGOR, J. (1999) *Metamorphosis: The Fiber Art of Judith Scott*. Oackland: CGAC.

Fig. 88. Judith Scott, *Sin título*, (1989) - MACGREGOR, J. (1999) *Metamorphosis: The Fiber Art of Judith Scott*. Oackland: CGAC.

Fig. 89. # Sheila Hicks, *Piedras de lana* (1990) - <http://www.sheilahicks.com/france.html>

Figs. 90 y 91. Christo, *Mesilla de noche envuelta* (1960) y *Paquete* (1961) - <http://www.christojeanneclaude.net>

Fig. 92. Man Ray, *El enigma de Isidore Ducasse*, (1920) – CATÁLOGO (2004) *Sonhando de olhos abertos. Dada e surrealismo*. Sao Paulo: Instituto Tomie Ohtakem de la Colección Vera y Arturo Schwarz del Museo de Israel, Jerusalén.

Fig. 93. Kiki Smith, *Lilith* (1994). -

[http://www.insecula.com/oeuvre/photo\\_ME0000103739.html](http://www.insecula.com/oeuvre/photo_ME0000103739.html)

Fig. 94. Jeane Tripiet, sin título ni fecha encontrados - PEIRY, L. (1997). *L'Art Brut*. París: Ed. Flammarion.

## Capítulo 5. Reciclaje y acumulación

Fig. 1. # Miroslav Tichý, fotografía sin título y Fig. 2. # Una de las cámaras de Miroslav Tichý. - <http://randomindex.files.wordpress.com/2008/01/tichy-miroslav-untitled-undated.jpg>

Fig. 3. # Ronan-Jim Sévellec, 169. *Imagen a escala* (2000) 42x58x45. - <http://www.ronan-jim-sevellec.com/>

Fig. 4. Ferdinand Cheval con carretilla. - MAIZELS, J. (1996) *Raw Creation. Outsider Art and Beyond*. Hong Kong: Phaidon Press Ltd.

Fig. 5. Ferdinand Cheval, *El Palacio Ideal* - SCHUBERT, M. (1991) *Outsider art II: Visionary environments*. Kyoto Art Random 75.

Fig. 6. Joseph-Francis Sumegn , escultura sin título encontrado (2002) y Fig. 7. Joseph-Francis Sumegn , escultura sin título encontrado (2002). - <http://io.pensa.it/node/130>

Fig. 8. # Villar Rojas. *Pedazos de la persona que amamos* (s.f.). - MEYER, M. (noviembre 2007) Arte acumulación. *Neo2*. 68, 95-101.

Fig. 9. # AUAF. *Instalación multimedia* (2007). - MEYER, M. (noviembre 2007) Arte acumulación. *Neo2*. 68, 95-101.

Fig. 10. # Kai Althof. *Heart of Darkness* (2006). - MEYER, M. (noviembre 2007) Arte acumulación. *Neo2*. 68, 95-101.

Fig. 11. # Diego Bianchi. *Wikipedia* (2007). - MEYER, M. (noviembre 2007) Arte acumulación. *Neo2*. 68, 95-101.

Figs. 12, 13 y 14. # Tres obras de artistas que trabajan con el concepto de acumulación y reciclaje. A la derecha una obra de Jessica Stockholder -



[www.jessicastockholder.coe.uh.edu/](http://www.jessicastockholder.coe.uh.edu/) y a la izquierda dos obras de Michael Johansson. - <http://www.michaeljohansson.com/>

Figs. 15, 16 y 17. Dos obras del artista *outsider* Arthur Bispo Do Rosário y él mismo junto a uno de sus ensamblajes. - <http://cienciaecultura.bvs.br/img/revistas/cic/v55n4/a32fig02.gif>

Fig. 18. # Taller Reto. - RAMÍREZ, J. A. (2006) *Escultecturas margivagantes. La arquitectura fantástica en España*. Madrid: Ediciones Siruela- Fundación Duques de Soria.

Fig. 19. # La Casita Verde. - RAMÍREZ, J. A. (2006) *Escultecturas margivagantes. La arquitectura fantástica en España*. Madrid: Ediciones Siruela- Fundación Duques de Soria.

Fig. 20, 21 y 22. Ejemplos de casas construidas con botellas. - [http://www.treehugger.com/files/2007/10/bottle\\_building.php](http://www.treehugger.com/files/2007/10/bottle_building.php)

Fig. 23. Cuco Suárez, *El Chabolu*. - RAMÍREZ, J. A. (2006) *Escultecturas margivagantes. La arquitectura fantástica en España*. Madrid: Ediciones Siruela- Fundación Duques de Soria.

Fig. 24. Romano Gabriel, *Wooden Garden, Eureka*. - SCHUBERT, M. (1991) *Outsider art II: Visionary environments*. Kyoto Art Random 75.

Fig. 25. Karl Junker, *Junkerhouse*. - SCHUBERT, M. (1991) *Outsider art II: Visionary environments*. Kyoto Art Random 75.

Fig. 26. Josep Pujiula i Vila, *Las Cabañas Efímeras de Can Sis Rals*. - [http://archilibre.org/ESP/inspiration/josep\\_es.html](http://archilibre.org/ESP/inspiration/josep_es.html)

Fig. 27. Edgard James *Las Pozas*. - SCHUBERT, M. (1991) *Outsider art II: Visionary environments*. Kyoto Art Random 75.

Figs. 28 y 29. Máximo Rojo, *El jardín escultórico universal*. – Fotografías de Graciela García.

Fig. 30. Justo Gallego, *Catedral de Mejorada del Campo*. - <http://www.flickr.com/photos/30073458@N00/sets/72157594494364555/>

Figs. 31 y 32. Justo Gallego, *Catedral de Mejorada del Campo*. - <http://www.flickr.com/photos/30073458@N00/sets/72157594494364555/>

Figs. 33, 34 y 35. Nek Chand, *El jardín de rocas*. - <http://www.nekchand.com/>

Figs. 36 y 37. Lino Bueno, *Casa de piedra*. - Fotografías de Graciela García.

Figs. 38 y 39. Simon Rodia, *La nave de Marco Polo o Torres de Watts*. - SCHUBERT, M. (1991) *Outsider art II: Visionary environments*. Kioto: Art Random 75.

Fig. 40. Felix Fox Harris, *Bosque de tótems*. - SCHUBERT, M. (1991) *Outsider art II: Visionary environments*. Kioto: Art Random 75.

Figs. 41, 42, 43 y 44. Bruno Weber *El parque Weinrebe*, Raymond Isidore, *La casa pique-assiette*, Howard Finster, *El jardín del paraíso*, Raymond Isidore, *Casa pique-assiette*. - SCHUBERT, M. (1991) *Outsider art II: Visionary environments*. Kyoto Art Random 75.

Fig. 45. Grover Cleveland Thompson, *Jardín de rocas de Sunnyslope*. - [http://www.rawvision.com/articles/52/sunnyslope\\_rock\\_garden/sunnyslope\\_rock\\_garden.html](http://www.rawvision.com/articles/52/sunnyslope_rock_garden/sunnyslope_rock_garden.html).

Figs. 46 y 47. Robert Vasseur, *Casa de vajilla rota* - MAIZELS, J. (1996) *Raw Creation. Outsider Art and Beyond*. Hong Kong: Phaidon Press Ltd. y Gabriel Joaquim Dos Santos, *Casa de la Flor* (1923-1985). - <http://www.casadaflor.org.br>

Figs. 48, 49 y 50. Manuel Palomares Félix en Tavernes, Villa Pechina y (dcha.) Acacio Mateo en Lorca (Murcia), vivienda y panteón. - RAMÍREZ, J. A. (2006) *Escultecturas margivagantes. La arquitectura fantástica en España*. Madrid: Ediciones Siruela- Fundación Duques de Soria.

Figs. 51, 52 y 53. Francisco del Río Cuenca, *Casa de las conchas* y dos imágenes de la casa de Virgilio Teixeira. - RAMÍREZ, J.A. (marzo de 2006) *Robinsones del Arte. Descubrir el Arte* (85), 75-80.

Figs. 54 y 55. John Milkovich, *La casa de latas de cerveza* y Litto, *El rancho tapacubos*. - SCHUBERT, M. (1991) *Outsider art II: Visionary environments*. Kyoto Art Random 75.

Figs. 56 y 57. Tressa Prisbey, *El pueblo de botellas* - PEIRY, L. (1997). *L'Art Brut*. París: Ed. Flamarion y Armand Schultness, *El jardín enciclopédico (reprod.)*. - <http://www.film-schlumpf.ch/Evers/ASe/ASe.html>

Figs. 58 y 59. W.C. Rice *El jardín del milagro* y M.S.G. *La casa de M.S.G.* - SCHUBERT, M. (1991) *Outsider art II: Visionary environments*. Kyoto Art Random 75.

Figs. 60 y 61 W.C. Rice, *El jardín del milagro* y Royal Robertson, *El profeta Royal Robertson*. - SCHUBERT, M. (1991) *Outsider art II: Visionary environments*. Kyoto Art Random 75.

Fig. 62. Howard Finster, *Jardín del paraíso*. - SCHUBERT, M. (1991) *Outsider art II: Visionary environments*. Kyoto Art Random 75.

Fig. 63. Chomo, *Pueblo del arte del Preludio*. - SCHUBERT, M. (1991) *Outsider art II: Visionary environments*. Kyoto Art Random 75.

Fig. 64. Hardy Hodges, *Pueblo del arte del Preludio* - SCHUBERT, M. (1991) *Outsider art II: Visionary environments*. Kyoto Art Random 75.

Fig. 65. William Lemming, *Target Environment*. - SCHUBERT, M. (1991) *Outsider art II: Visionary environments*. Kyoto Art Random 75.

Figs. 66, 67 y 68. Fernand Chatelain, *El jardín humorístico* (izda. y cent.) - SCHUBERT, M. (1991) *Outsider art II: Visionary environments*. Kyoto Art Random 75. y Chomo, *Pueblo del arte del Preludio*. MAIZELS, J. (1996) *Raw Creation. Outsider Art and Beyond*. Hong Kong: Phaidon Press Ltd.

Figs. 69 y 70. Edward Leedskalnin, *Castillo de coral*. - SCHUBERT, M. (1991) *Outsider art II: Visionary environments*. Kyoto Art Random 75.

Fig. 71. Nukain Mabusa, *Revolver Creek*. - <http://www.art.co.za/nukainmabusa/default.htm>

Figs. 72 y 73. *Las rocas esculpidas* con su autor Adolph-Julien Fouré. - MAIZELS, J. (1996) *Raw Creation. Outsider Art and Beyond*. Hong Kong: Phaidon Press Ltd.

Figs. 74, 75, 76 y 77. Jorge Juan Maldonado y Eulogio Reguillo Estremera, *Las Caras de Buendía*. - RAMÍREZ, J.A. (marzo de 2006) *Robinsones del Arte. Descubrir el Arte* (85), 75-80.

Fig. 78. Srta. St, *Sin título*, (1890). - [www.prinzhorn.uni-hd.de](http://www.prinzhorn.uni-hd.de)

Figs. 79 y 80. Martín Ramírez, *Sin título* (hacia 1950) - CARDINAL, R., ELKINS J., GONZÁLEZ, A., THOMSON, J. (2006) *Mundos interiores al descubierto*. Madrid: Fundación La Caixa y Aloïse Corbaz, *Luxemburgo* (entre 1952 y 1954). - MAIZELS, J. (ed.) (2009) *Outsider Art Sourcebook*. Herts: Raw Vision.

Figs. 81 y 82. Aloïse Corbaz y detalle de una de sus obras. - <http://randomindex.wordpress.com/2008/02/13/aloyse-corbaz/>

Fig. 83. Karl Genzel, *Cabeza*. (Entre 1912 y 1923). Realizada en miga de pan. - PEIRY, L. (2001) *Art Brut. The Origins of Outsider Art*. París: Flammarion.

Fig. 84. Karl Genzel, *Cefalópodos* (1922). - PEIRY, L. (2001) *Art Brut. The Origins of Outsider Art*. París: Flammarion.

Fig. 85. Karl Genzel, *Gebränden Christus*. Realizado en madera. (s.f.) - PEIRY, L. (2001) *Art Brut. The Origins of Outsider Art*. París: Flammarion.

Fig. 86. Giovanni Giavarini, *Estación mundial* (detalle). Entre 1928 y 1934. - PEIRY, L. (2001) *Art Brut. The Origins of Outsider Art*. París: Flammarion.

Fig. 87. Anónimo, *Estatuilla*, (s. f., paciente ingresado en 1930) – HERNÁNDEZ MERINO, A. y PIQUERAS, N. (eds.) (2009) *Pinacoteca psiquiátrica en España. 1917-1990*. Valencia: Universitat de València.

Fig. 88. Anónimo, *Pipa*, (s. f., paciente ingresado en 1930) - HERNÁNDEZ MERINO, A. y PIQUERAS, N. (eds.) (2009) *Pinacoteca psiquiátrica en España. 1917-1990*. Valencia: Universitat de València.

Figs. 89, 90 y 91. Anónimo, celda o barracón militar. –  
<http://anonymousworks.blogspot.com/2008/04/wall-drawings-in-prison-cell-or.html>

Fig. 92. Agnès Varda. - [www.boston.com](http://www.boston.com)

Fig. 93. VR 99. - VARDA, A. (directora) (2000) *Les glaneurs et la glaneuse*. [película] Francia: Ciné-Tamaris/SCÉREN-CNDP.

Fig. 94. François, el hombre de las botas. - VARDA, A. (directora) (2000) *Les glaneurs et la glaneuse*. [película] Francia: Ciné-Tamaris/SCÉREN-CNDP.

Fig. 95. Jean Laplanche. - VARDA, A. (directora) (2000) *Les glaneurs et la glaneuse*. [película] Francia: Ciné-Tamaris/SCÉREN-CNDP.

Fig. 96. Macha Makeïef. VARDA, A. (directora) (2000) *Les glaneurs et la glaneuse*. [película] Francia: Ciné-Tamaris/SCÉREN-CNDP.

Fig. 97. Michel Jeannés. - VARDA, A. (directora) (2000) *Les glaneurs et la glaneuse*. [película] Francia: Ciné-Tamaris/SCÉREN-CNDP.

Fig. 98. Louis Pons. - VARDA, A. (directora) (2000) *Les glaneurs et la glaneuse*. [película] Francia: Ciné-Tamaris/SCÉREN-CNDP.

Fig. 99. Bodan Litnansky. - VARDA, A. (directora) (2000) *Les glaneurs et la glaneuse*. [película] Francia: Ciné-Tamaris/SCÉREN-CNDP.



Fig. 100. Bispo do Rosário con Manto de Apresentação, (s.f.). - HIDALGO, L. (1996) *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*. Río de Janeiro: Editora Rocco.

Fig. 101. Bispo do Rosário, *Cama de Romeo y Julieta*, (s.f.) - HIDALGO, L. (1996) *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*. Río de Janeiro: Editora Rocco.

Figs. 102 y 103. Bispo do Rosário, Manto de apresentação y detalle. -

<http://mazarzio.blogspot.com/2008/04/arthur-bispo-do-rosrio.html>

Fig. 104. Bispo do Rosário, *Diccionario de nombres - Letra A1* (s.f.). - CARDINAL, R., ELKINS J., GONZÁLEZ, A., THOMSON, J. (2006) *Mundos interiores al descubierto*. Madrid: Fundación La Caixa.

Fig. 105. Bispo do Rosário, *Sin título*, (s.f.). -

<http://www.encuentroentredosmares.com/imagenes/Africas-Americas/>

Fig. 106. Bispo do Rosário, *Herramientas*, (s.f.). -

<http://mazarzio.blogspot.com/2008/04/arthur-bispo-do-rosrio.html>

Fig. 107. Bispo do Rosário, *Rueda de la fortuna*. - CARDINAL, R., ELKINS J., GONZÁLEZ, A., THOMSON, J. (2006) *Mundos interiores al descubierto*. Madrid: Fundación La Caixa.

Fig. 108. Ficha de Arthur Bispo do Rosário. -

<http://www.flickr.com/photos/helenajansen/3585358648/>

Fig. 109. Arthur Bispo do Rosário, *Pantalla*, (s.f.). Ensamblaje de 194 x 74 x 30 cm. -

<http://diariodonordeste.globo.com/imagem.asp?Imagem=321497>

Fig. 110. Bispo do Rosário, *Sin título*. (s.f.) -

<http://www.pr.gov.br/mon/exposicoes/bispo.htm>

Fig. 111. Arthur Bispo do Rosário, *Sin título* (s.f.) -

<http://www.pr.gov.br/mon/exposicoes/bispo.htm>

Fig. 112. Arthur Bispo do Rosário, *20 garrafas - 20 contenidos* (s.f.) -

<http://www.pr.gov.br/mon/exposicoes/bispo.htm>

Fig. 113. Arthur Bispo do Rosário, *Sin título*. (s.f.) -

[http://www.eporfalaremamor.blogger.com.br/2006\\_10\\_01\\_archive.html](http://www.eporfalaremamor.blogger.com.br/2006_10_01_archive.html)

Fig. 114. # Gabinete de curiosidades, sin fecha encontrada -

<http://guiaperplejos.blogspot.com/2009/06/dickens-y-los-gabinetes-de-fantasias.html>

Fig. 115. # Rosamund Purcell, *Wunderkammer*, sin fecha encontrada -  
<http://rosamondpurcell.com/>

Figs. 116, 117 y 118. # Joseph Cornell, *Hotel Eden*, *Navigating the Imagination* y *Soap Bubble Set*. (s.f.) - <http://williamthomasmultimedia.blogspot.com/>, [www.ambalogic.com](http://www.ambalogic.com) y [www.gregcookland.com](http://www.gregcookland.com)

Fig. 119. Pascal Verbena, sin título ni fecha encontrados -  
[http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/outsiderart/journeys/france\\_large.htm](http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/outsiderart/journeys/france_large.htm)

Fig. 120. Nukain Mabusa. - <http://www.art.co.za/nukainmabusa/default.htm>

Fig. 121. Mr. Imagination, *Hombre brocha con la cara gris* (s.f.). -  
<http://orangehillart.com/ArtistDetail.asp?ArtistID=1012>

Figs. 122 y 123. # Pierrot Barra, *Baron/Dambala* (izda) (s.f.) -  
<http://www.artshaitian.com/Pages/haitianartbarra.html> y Bessie Harvey, *Sueños dorados* (dcha.) (s.f.) - REXER, L. (2005) *How to look at outsider art*. Singapur: Harry N. Abrams, Inc.

## Capítulo 6. Microuniversos

Fig. 1. # Reino de Fusa (Micronación). -  
<http://www.cabinetmagazine.org/issues/18/blackson5.php>

Fig. 2. # Zush, *Billetes de 100 Tucares-Evrugo Bank*, (1980). -  
<http://www.rawvision.com/articles/59/armstrong/armstrong>

Fig. 3. # Detalle del Estudio de Zush. - <http://www.yarddog.com/catalog.php?category=49>

Fig. 4. # Xul Solar, *Panajedrez*, (1930). - MNCARS (2002) *Xul Solar*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Fig. 6. # Xul Solar. *Piano modificado*, (s.f.). - MNCARS (2002) *Xul Solar*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Fig. 7. # El principado de Sealand. - <http://www.sealandnews.com/facts/>

Fig. 8 Jean Tinguely, *Homenaje a Nueva York*, (1960). -  
<http://www.artpool.hu/lehetetlen/real-kiall/nevek/tinguely.html>

Fig. 9. Hefesto en silla de ruedas. – Fuente extraviada.

Fig. 10. William Kamkwamba y molino. - RUIZ MANTILLA, J. (septiembre, 2008) El joven que hizo la luz en África. *EL País Semanal*. 12-13.

Figs. 11 y 12. Guillermo Kuitca, *Sin título (Torino)*, (1995). - <http://www.geographos.com/BLOGGRAPHOS/?p=55> y obra de la serie *Colchones*, (s.f.) - [http://www.baruch.cuny.edu/mishkin/alumni/alumni\\_collection2.html](http://www.baruch.cuny.edu/mishkin/alumni/alumni_collection2.html)

Figs. 13, 14 y 15. Gerard Van Lankveld en *Monera*. <http://www.rawvision.com/articles/60/vanlankveld/vanlankveld.html>

Fig. 16. Gerard Van Lankveld, *Monera se encuentra con Gent* (2005). – Fuente original retirada de Internet, disponible en: [http://elhombrejazmin.blogspot.com/2007\\_09\\_01\\_archive.html](http://elhombrejazmin.blogspot.com/2007_09_01_archive.html)

Fig. 17. Gerard Van Lankveld, maqueta de *Monera*. – Fuente original retirada de Internet, disponible en: [http://elhombrejazmin.blogspot.com/2007\\_09\\_01\\_archive.html](http://elhombrejazmin.blogspot.com/2007_09_01_archive.html)

Figs. 18 y 19. Mr. Imagination con sus atributos de poder. - <http://www.misterimagination.com/>

Fig. 20. James Harold Jennings. Fotografía de Mario del Curto. - DEL CURTO, M. (2000) *The Outlanders, Forging Ahead with Art Brut*. Lausana: Collection de l'Art Brut.

Figs. 21 y 22.. James Harold Jennings, *Mujeres Amazonas* y el autor fotografiado por Mario del Curto. - DEL CURTO, M. (2000) *The Outlanders, Forging Ahead with Art Brut*. Lausana: Collection de l'Art Brut.

Figs. 23 y 24. James Hampton, *Trono del Tercer Cielo de la Asamblea General de Naciones del Milenio*, (en torno a 1950). - MAIZELS, J. (1996) *Raw Creation. Outsider Art and Beyond*. Hong Kong: Phaidon Press Ltd. y RHODES, C. (2000) *Outsider Art. Spontaneous Alternatives*. Londres: Thames & Hudson.

Fig. 25. Franz Gsellman y *Máquina del Mundo*. - MANLEY, R. Y COLS. (1998) *The End is Near: Visions of Apocalypse, Millennium and Utopia: Works from the American Visionary Art Museum*. Los Angeles: Dilettante Press.

Fig. 26. Franz Gsellman, *Máquina del Mundo*. - MANLEY, R. Y COLS. (1998) *The End is Near: Visions of Apocalypse, Millennium and Utopia: Works from the American Visionary Art Museum*. Los Angeles: Dilettante Press.

Figs. 27 y 28. Habitación-taller de Z.B. y detalle. - <http://aura-archangemaudit.blogspot.com/2008/01/el-calendario-del-fin-del-mundo-por-z-b.html>

Figs. 29, 30 y 31. Z.B. *Dial sin título* (1982), *Caja fuerte* (1970) y calendario sin título (s. f.). - <http://www.rawvision.com/articles/59/armstrong/armstrong.html>

Figs. 32, 33 y 34. Heinrich Anton Müller, *Máquinas*, (realizadas entre 1914 y 1922) y *Hermine*, (entre 1917 y 1922). - PEIRY, L. (1997). *L'Art Brut*. París: Ed. Flammarion.

Figs. 35 y 36. François Monchatre, *Puedo llamaros Hélène*, (1977) - - <http://www.artnet.com/artist/423957839/francois-monchatre.html> y Joël Negri, *El carro a vela*, (s.f.). - RAGON, M. (1996) *Du côté de l'art brut*. París: Albain Michel.

Fig. 37. Emery Blagdon, *Sin título / Casa proyector*, (s.f.). - <http://www.iht.com/articles/2008/01/10/arts/10chan.php>

Figs. 38 y 39. Tom O. Every, *Forevertron*. - VON SCHAEWEN, D. & MAIZELS, J. (1999) *Fantasy Worlds*. China: Taschen.

Figs. 40 y 41. A.C.M., esculturas con piezas mecánicas (s.f.) - [http://www.abcd-artbrut.org/article.php3?id\\_article=477](http://www.abcd-artbrut.org/article.php3?id_article=477) y <http://c-monster.net/blog1/2008/01/25/photos-outsider-art-fair-nyc/>

Fig. 42. Emile Ratier, *Viaducto*, (1972). - MAIZELS, J. (1996) *Raw Creation. Outsider Art and Beyond*. Hong Kong: Phaidon Press Ltd.

Fig. 43. Pierre Avezard, *Carrusel*. - MAIZELS, J. (1996) *Raw Creation. Outsider Art and Beyond*. Hong Kong: Phaidon Press Ltd.

Fig. 44 y 45. Vollis Simpson, *Molinillos gigantes*. - MAIZELS, J. (1996) *Raw Creation. Outsider Art and Beyond*. Hong Kong: Phaidon Press Ltd. y RHODES, C. (2000) *Outsider Art. Spontaneous Alternatives*. Londres: Thames & Hudson.

Fig. 46. Punch Mbhele, *Casa helicóptero*. - VON SCHAEWEN, D. & MAIZELS, J. (1999) *Fantasy Worlds*. China: Taschen.

Fig. 47 y 48. Reproducciones de la máquina para volar de Albrecht Ludwig Berblinger. - <http://www.ulm.de>

Fig. 49. Gustav Mesmer con sus ornitópteros. - MAIZELS, J. (1996) *Raw Creation. Outsider Art and Beyond*. Hong Kong: Phaidon Press Ltd.



Fig. 50 y 51. Gustav Mesmer con ornitópteros. MAIZELS, J. (1996) *Raw Creation. Outsider Art and Beyond*. Hong Kong: Phaidon Press Ltd.

Fig. 52. Charles Dellschau *Sin título*, (s.f.). - <http://www.charlesdellschau.com/>

Fig. 53. Charles Dellschau, *Sin título*, (s.f.). - <http://www.charlesdellschau.com/>

Fig. 54. Opicinus de Canistris, *Mapa del mundo*, (s. XIV). - ROUX, G. LAHSRIE, M. (1997) *Art et folie au Moyen Age. Aventures et énigmes d'Opicinus de Canistris*. París : Le léopard d'or, París.

Fig. 55. Opicinus de Canistris, *Mapa del mundo*, (s. XIV). - ROUX, G. LAHSRIE, M. (1997) *Art et folie au Moyen Age. Aventures et énigmes d'Opicinus de Canistris*. París : Le léopard d'or, París.

Fig. 56. Zdenek Kosek, *Sin título*. (s.f.). - [http://www.abcd-artbrut.org/article.php3?id\\_article=893](http://www.abcd-artbrut.org/article.php3?id_article=893)

Fig. 57. Zdenek Kosek, *Sin título*, (s.f.). - <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2005/06/page/3/>

Figs. 58 y 59. Zdenek Kosek, *Sin título* (s.f.) - [http://www.rawvision.com/articles/52/czech\\_republic/czech\\_republic.html](http://www.rawvision.com/articles/52/czech_republic/czech_republic.html) y *Mujer tatuada* (s.f.). - [http://www.abcd-artbrut.org/article.php3?id\\_article=893](http://www.abcd-artbrut.org/article.php3?id_article=893)

Figs. 60 y 61. Josef Heinrich Grebing, *Diagrama de colores* (s.f.) - MACBA (2001) *La colección Prinzhorn: Trazos sobre el block mágico*. Barcelona: Actar y *Mapa de Europa*, (s.f.). - CARDINAL, R., ELKINS J., GONZÁLEZ, A., THOMSON, J. (2006) *Mundos interiores al descubierto*. Madrid: Fundación La Caixa.

Fig. 62. Josef Heinrich Grebing, *Roma* (detalle), (s.f.). - <http://prinzhorn.uni-hd.de/galerie/josef-heinrich-grebing-ro.shtml>

Fig. 63 y 64. August Natterer *Cabeza de bruja*, (s. f.) - RHODES, C. (2000) *Outsider Art. Spontaneous Alternatives*. Londres: Thames & Hudson. y Bispo do Rosário, *placas de calles*, (s.f.). - CARDINAL, R., ELKINS J., GONZÁLEZ, A., THOMSON, J. (2006) *Mundos interiores al descubierto*. Madrid: Fundación La Caixa.

Fig. 65. Michael, *El Cartógrafo*. *Sin título*. (s.f.). - CARDINAL, R., ELKINS J., GONZÁLEZ, A., THOMSON, J. (2006) *Mundos interiores al descubierto*. Madrid: Fundación La Caixa.

Fig. 66. Chris Hipkiss, *Solitaria Europa*, (s.f.). - <http://www.chrishipkiss.org/>

Fig. 67. Chris Hipkiss, *Árbol Familiar*, (s.f.). - <http://www.chrishipkiss.org/>

Figs. 68, 69 y 70. Adolf Wölfli, *Golfo de México, Distrito colonial inglés-Gran Bretaña, Isla de NuncaIría y Puerto de la Ligera Isla Sagrada en el Océano Pacífico un colonia Inglesa-Gran Bretaña*, (todas las obras son de 1911). - SPOERRI, E. (2003) *St. Adolf Giant-Creation. The art of Adolf Wölfli*. Singapur: American Folk Art Museum.

Fig. 71. Adolf Wölfli, *Vista General de la Isla de Nuncairía*, (1911). - MAIZELS, J. (ed.) (2009) *Outsider Art Sourcebook*. Herts: Raw Vision.

Fig. 72. Adolf Wölfli (1920). - PEIRY, L. (2001) *Art Brut. The Origins of Outsider Art*. París: Flammarion.

Fig. 73. Adolf Wölfli en su habitación junto a sus libros, (1921). - SPOERRI, E. (2003) *St. Adolf Giant-Creation. The art of Adolf Wölfli*. Singapur: American Folk Art Museum.

Fig. 74. Adolf Wölfli, *Espíritu-Central Católico, Roma*, (1905). - SPOERRI, E. (2003) *St. Adolf Giant-Creation. The art of Adolf Wölfli*. Singapur: American Folk Art Museum.

Figs. 75 y 76. # Markus Rätz, *Vocabulario de formas de Adolf Wölfli, Variaciones del Morfema Vögeli y Variaciones de los rostros*. - TOSATTI, B. (2006) *Beautés insensées. Figures, histories et maîtres de l'art irrégulier*. Milán: Skira.

Fig. 77. Adolf Wölfli, libretas. - MAIZELS, J. (1996) *Raw Creation. Outsider Art and Beyond*. Hong Kong: Phaidon Press Ltd.

Figs. 78 y 79. Adolf Wölfli, *Ría Griganttika = Serpiente, Australia*, (1911) y *Strichnin. Lache. Vitriolo, Gasolina. La familia Wölfli en la mesa*, (1909) - SPOERRI, E. (2003) *St. Adolf Giant-Creation. The art of Adolf Wölfli*. Singapur: American Folk Art Museum.

Fig. 80. Adolf Wölfli, *La catarata de Zion*, (1914). - SPOERRI, E. (2003) *St. Adolf Giant-Creation. The art of Adolf Wölfli*. Singapur: American Folk Art Museum.

Figs. 81 y 82. Adolf Wölfli, *La cuna del pajarito. El policía rural. St. Adolf II en el año 1866. Accidente*, (1916) y *Marcha Folio, 41/2= 81/2*, (1915). - SPOERRI, E. (2003) *St. Adolf Giant-Creation. The art of Adolf Wölfli*. Singapur: American Folk Art Museum.

Fig. 83. Adolf Wölfli, *Zungsang St. Adolf Roseli*, (1917). - SPOERRI, E. (2003) *St. Adolf Giant-Creation. The art of Adolf Wölfli*. Singapur: American Folk Art Museum.

Fig. 84. Adolf Wölfli en 1925 con su trompeta de papel - MAIZELS, J. (1996) *Raw Creation. Outsider Art and Beyond*. Hong Kong: Phaidon Press Ltd.

Fig. 85. Adolf Wölfli, *Queso Kraft*, (1929). - MAIZELS, J. (1996) *Raw Creation. Outsider Art and Beyond*. Hong Kong: Phaidon Press Ltd.

Fig. 86. Adolf Wölfli, *Concierto del Klinger Cuarteto Brahms*, (1918). - SPOERRI, E. (2003) *St. Adolf Giant-Creation. The art of Adolf Wölfli*. Singapur: American Folk Art Museum.

Fig. 87. Adolf Wölfli, *El anillo Oberburg de St. Adolf*, (1918), obra independiente. - SPOERRI, E. (2003) *St. Adolf Giant-Creation. The art of Adolf Wölfli*. Singapur: American Folk Art Museum.

Fig. 88. Adolf Wölfli, *Calendario semanal circular que indica cada día*, (1924), *Bread Art*. - SPOERRI, E. (2003) *St. Adolf Giant-Creation. The art of Adolf Wölfli*. Singapur: American Folk Art Museum.

Fig. 89. Adolf Wölfli, *Segunda Marcha Folio*, (1913). - SPOERRI, E. (2003) *St. Adolf Giant-Creation. The art of Adolf Wölfli*. Singapur: American Folk Art Museum.

Fig. 90. *Paramasukha Chakrasamvara Yab Yum Mandala*. Pintura tibetana - <http://www.artnet.com/Magazine/reviews/karlins/karlins1-24-9.asp>

Fig. 91. Emanuel Navratil, *Ciudad fantástica en la ciudad*, (1940) - Fuente: <http://www.artnet.com/Magazine/reviews/karlins/karlins1-24-9.asp>

Fig. 92. Minnie Evans, dibujo realizado en los Airlie Gardens, (1967). - Fuente: <http://www.artnet.com/Magazine/reviews/karlins/karlins1-24-9.asp>

## Conclusiones

Fig. 1. Laure Pigeon, *Lacis interrompu*, (23 y 24 de marzo de 1936). - RAGON, M. (1996) *Du côté de l'art brut*. París: Albain Michel.

## Anexo 1. Entrevista. Marie-Rose Lortet

Fig. 1. Marie-Rose Lortet, vista de la exposición de Niort *Le hablo a mi ventana* – Cortesía de Aurélien Lortet.

## Anexo 2. Entrevista. Lola Barrera

Fig. 1. Cartel de la película *¿Qué tienes debajo del sombrero?*. - <http://www.debajodelsombbrero.org/>

## Anexo 3. Ensayo. Piedras y estética del azar

Figs. 1 y 2. Ferdinand Cheval, *Escollo* - MAIZELS, J. (1996) *Raw Creation. Outsider Art and Beyond*. Hong Kong: Phaidon Press Ltd. y *Palacio Ideal*. - <http://www.facteurcheval.com>

Fig. 3. Pierre Carbonell, *Cabeza de personaje* (1972). - <http://www.les-metamorphozes.com/galerie/pages/artistes.htm>

Fig. 4. Nek Chand, *Jardín de roca*. - [www.nekchand.com/](http://www.nekchand.com/)

Fig. 5. Nukain Mabusa, *Revolver Creek*. - <http://www.art.co.za/nukainmabusa/default.htm>

Fig. 6. # Nota en cementerio judío. – Fuente extraviada.

Fig. 7. August Strindberg, *Celestografía* (s.f.). - <http://www.good.is/post/celestography/>

## Anexo 4. Ensayo. La vejez como oportunidad

Fig. 1. S. P. Dinsmoor, *Jardín del Edén* - VON SCHAEWEN, D. & MAIZELS, J. (1999) *Fantasy Worlds*. China: Taschen.

Fig. 2. Camille Renault, pieza sin título ni fecha encontrados- [http://www.abcd-artbrut.org/article.php3?id\\_article=422](http://www.abcd-artbrut.org/article.php3?id_article=422)

Fig. 3. Tressa Prisbey, detalle *Pueblo de botellas* - SCHUBERT, Marcus (1991) *Outsider art II: Visionary environments*. Kyoto, Art Random 75

Figs. 4 y 5. Jean Pous, *Sin título*, (entre 1962 y 1970) - <http://laracine.free.fr/pelmel.htm>; y *Sin título*, (s.f.) - <http://www.rawvision.com/abcd/pousbigpic.html>.

Fig. 6. Aloïs Wey, *Iglesia* (1978) - <http://www.museumimlagerhaus.ch/index.php?rub=4>

Fig. 7. Martha Günenwaldt, *Sin título*, (s.f.) - CARDINAL, R., ELKINS J., GONZÁLEZ, A., THOMSON, J. (2006) *Mundos interiores al descubierto*. Madrid: Fundación La Caixa.

Figs. 8 y 9. Fotografía de Bill Traylor dibujando y algunas de sus obras - <http://www.marciaweberartobjects.com/traylor.html>



Fig. 10. Elisabeth Layton, *Botones* (1982) - CAHAN, S. Y KOCUR, Z. (eds.) (1996) *Contemporary Art y Multicultural Education*. Nueva York y Londres: Routledge.

Fig. 11. Elisabeth Layton, *Un día como otro cualquiera*, (14 de septiembre de 1977) - <http://elizabethlayton.com/>.

Figs. 12 y 13. Fotografía de Ann Mary Roberts Moses pintando - <http://www.gseart.com/moses/GMPAINTI.jpg> y *Sin y título* (s.f.) - <http://gardenofpraise.com/art43.htm>

Fig. 14. Joseph E. Yoakum, *El monte Pace + el monte Monadnock cerca de Manchester Nueva Hampshire* (1969). - CARDINAL, R., ELKINS J., GONZÁLEZ, A., THOMSON, J. (2006) *Mundos interiores al descubierto*. Madrid: Fundación La Caixa.

Fig. 15. Joseph E. Yoakum, *El monte Japno en la cordillera de Khasia cerca de Pakistán Central, India Oriental, Asia Oriental* (1970). - CARDINAL, R., ELKINS J., GONZÁLEZ, A., THOMSON, J. (2006) *Mundos interiores al descubierto*. Madrid: Fundación La Caixa.

#### **Anexo 5. Reflexiones. 2x2 Forum für Outsider Art, Kunsthaus Kannen: Münster**

Figs. 1 y 2. Imagen tomada en el 2x2 Forum für Outsider Art y logotipo. - <http://www.alexianer.org/kunsthauseweblication/ausstellung/ausstellungsarchiv.html>

Figs. 3 y 4. Stand de La Manica Lunga Officina Creativa e imagen de los talleres de la Kunsthaus Kannen. – Graciela García.

Fig. 5. la Kunsthaus Kannen, vista exterior. – Graciela García.

Figs. 6 y 7. Dos obras de Hartlod Hammer-Holle. – Graciela García.

Fig. 8. Suzy Van Zehlendorf dibujando sobre un mapa. – Graciela García.



---

## Anexo 1. Entrevista

# Marie-Rose Lortet, artista *outsider*

---

### Introducción

**Marie-Rose Lortet** (Estrasburgo, 1945) empezó muy joven a manejar fibras textiles para crear objetos. Aprendió observando a su madre y a su abuela, pero su caso era muy diferente al de ellas puesto que no le interesaba la confección de elementos funcionales sino “construir imágenes flexibles que pudieran seguirme a todas partes”. A los 16 años fue empleada en una casa de costura donde se sintió limitada al tener que ceñirse al sistema de patronaje y comenzó a realizar pequeñas alteraciones en las confecciones que se le asignaban.

Marie-Rose Lortet cuenta con formación en artes aplicadas y contactó ella misma a Dubuffet cuando se enteró, por medio de un artículo, del interés que éste profesaba a las actividades creativas poco convencionales. Dubuffet quedó encantado con sus obras y comenzó a seguir su trabajo de cerca. En la actualidad, además de aparecer en la colección de *Art Brut* de Lausana, Marie-Rose Lortet se ha consagrado a las artes plásticas. Su pareja Jaques Lortet trabajaba con madera y papel, era ilustrador y escultor. También su hijo Aurélien es escultor y creador de muebles singulares. Los tres trabajan líneas estéticas en las que el juego con la forma y el aire está muy presente.



Fig. 1. Marie-Rose Lortet, vista de la exposición de Niort, *Le hablo a mi ventana*<sup>1</sup> (2009)

---

<sup>1</sup> *J'en parle à ma fenêtre*

### **Origen de la trayectoria creativa de Marie-Rose Lortet**

#### **¿Cómo surgió en usted la necesidad de trascender la aplicación tradicional del arte textil?**

La actividad textil venía de mi infancia, de una tradición familiar, digamos utilitaria...coser para hacer ropas y prendas de punto para el invierno, que en Alsacia es frío. Teníamos también antepasados tejedores de lino en Epfig (Alsacia)...a lo que se añade mi experiencia con los "colores"... a través de todos los ramos que hacía junto a mi madre y mi abuela para ayudar a mi abuelo, que era jardinero. De este modo tuve acceso en seguida a toda la paleta de colores posibles.....una infancia fabulosa. Como era una niña muy solitaria, comencé a contar mis historias con pequeños cabos de lanas a partir de los 8 o 10 años, de un modo completamente natural.

#### **¿Recuerda cómo se sintió la primera vez que dejó volar su fantasía mientras realizaba un trabajo que "debería" ser funcional? ¿Cómo reaccionó su entorno ante sus desviaciones del camino convencional?**

Por supuesto mi familia pensó que esto se me iba a pasar, o mejor, que era un pasatiempo.

Pero un día Peter Knapp, un fotógrafo suizo muy reconocido que dirigía entonces la edición de 20 volúmenes del *Libro de la salud* y había visto mis pequeñas cabezas de punto, me preguntó si podía tejer un cerebro. Sería para la portada del volumen numero 10. Para mí fue como un disparador. Pensé: ¡Entonces sirve para algo hacer punto! y me dio ganas de continuar. De continuar haciendo verdaderas "bulimias"<sup>2</sup> de colores y sobre todo de continuar contando historias, mis historias...

Al principio con pequeños formatos y luego, cuando esto se vuelve demasiado fácil, realizando piezas mas grandes, o probando cosas nuevas....Me motivan mucho los retos, preguntarme: ¿Seré capaz?.

También es porque a veces hay un poco más de tranquilidad en mi vida...tranquilidad o estabilidad (incluyendo la estabilidad económica). En esos momentos siento que tengo la fuerza, la energía y la "respiración" para aguantar mucho tiempo, a veces de 3 a 6 meses con una sola imagen en la mente...es complicado. Hay que encontrar la fuerza para realizar formatos más grandes.

---

<sup>2</sup> *Boulimies*, en el francés original.



### **Acerca del proceso creativo de Marie-Rose Lortet**

#### **Cuando comienza una obra ¿parte de un diseño sobre papel o boceto a nivel intuitivo?**

Hablando del proceso creativo, a veces tengo una idea que me persigue todo el tiempo...o bien una idea de color, una impresión o un evento, a veces insignificante pero persistente y que se mezcla con pequeños “nidos de mi memoria”<sup>3</sup>, y que finalmente, cuando todo el puzzle ha terminado de ensamblarse, desemboca en una obra = una imagen final. Es como un tipo de alquimia de la cual se desconoce el método.

#### **¿En qué condiciones trabaja? ¿Desarrolla algún tipo de ritual que le ayude a fluir con el trabajo? ¿Prefiere algún momento del día?**

No hay rituales, trabajo todo el tiempo y a veces hasta por la noche (insomnios). Hago provisiones de pequeñas trenzas que fabrico hasta hablando con amigos o en el tren. Tengo una necesidad casi cotidiana de “contar” algo desde la punta de mis dedos... Con el pasar de los días una historia empieza a aparecer y se hace evidente. Quizás también trabajo para no perder el hilo del pensamiento y mantenerme conectada al mundo....tener algo que terminar, tener siempre algo que hacer permite, cuando se sufren grandes desgracias, sobrevivir. ¿No?<sup>4</sup>

#### **El trabajo con fibras textiles, por su condición repetitiva ¿puede llevar a entrar en un estado alterado de conciencia?**

En mi caso no porque mi creación es permanente, estaría todo el tiempo en ingravidez. Yo vivo todos los días normalmente es decir: hago las compras, hago jardinería, como y me reúno con mis amigos (¿es importante relacionarse y reír, verdad?)

#### **¿Qué particularidades tiene el trabajo textil que no tiene ninguna otra disciplina?**

Ah! Sí, seguramente hay un cierto ritmo pero debemos diferenciar los trabajos textiles, porque hay muchos y bastante diferentes. Por ejemplo: tejer a máquina, tenemos la cadena y la trama. Es un método que a mis ojos es una gran condicionante.

La maquina de tejer es obviamente pesada y no se transporta fácilmente. Además, para hacer una obra se necesita a veces todo un equipo.

Mientras que yo trabajo sin fondo, el fondo lo fabrico a medida que adelanto el trabajo, ya sea con las pequeñas trenzas o con los puntos... una fila al derecho otra al revés, “trepo con mi

---

<sup>3</sup> *Nids de ma mémoire*, en el francés original

<sup>4</sup> Aquí alude al fallecimiento de su marido en 2005

fondo”, se construye al mismo tiempo que la obra se va realizando y además como no hay puntos fijos puedo trabajar donde quiero.

Lo que debe ayudar a crear seguramente es también la bella suavidad y calidez que ofrece la lana y la seda.

Lo que decía a los periodistas durante la inauguración de la exposición de Niort es que tengo una gran ventaja sobre los pintores, tengo como ellos una paleta de colores, pero mi ventaja es que mis colores no se secan...de este modo puedo trabajar mucho tiempo seguido, a veces varios meses...por supuesto los colores se renuevan y van cambiando, a lo largo de los meses y a veces añado otras lanas u otros hilos.

### **¿Qué importancia tiene el título en su trabajo y en qué momento surge?**

Hay dos líneas para los títulos en mi trabajo.

Muchas veces llegan los títulos de golpe y se imponen rápidamente porque sé exactamente lo que voy a hacer.....tal vez una máscara, o bien un paisaje, o un territorio de lana... Hay a veces obras que no tienen ni pies ni cabeza. Por ejemplo *Delicadamente feroz*<sup>5</sup>.

Al principio una máscara o un personaje se parece más a una vista desde un avión o a la tierra vista desde el cielo, toman su aspecto de máscara cuando finalmente aparecen los signos distintivos de la cara...los ojos...la nariz...la boca...etc.

Alguna vez una barba.... ¡pero me han dicho que no había muchas orejas!

Sin embargo he hecho tres obras que tienen mucha importancia para mí.

Orejas = oír.

- *Mi oreja y una cabeza*<sup>6</sup> Colección particular. Bélgica.

-*Almohada comedora de cabezas*<sup>7</sup>. Colección particular. Bélgica.

-*Escucharlo hasta oírlo*<sup>8</sup>. Museo del Doctor Guislain, en Gan, Bélgica.

Es extraño porque los de las orejas están todos en Bélgica, será el azar...

---

<sup>5</sup> *Délicatement féroce*

<sup>6</sup> *Mon oreille et une tête*

<sup>7</sup> *Oreiller mangeur de têtes*

<sup>8</sup> *L'écouter jusqu'à l'entendre*

...Cuando he empezado las arquitecturas de hilo (las esculturas blancas en hilo rígido) decidí que como era algo nuevo, las nombraría solo con número. No funcionó para nada, porque los números no evocaban nada...ni sobre la forma, ni sobre el tamaño de la pieza... acabaron tomando nombres o mote como por ejemplo: *La grande, Justo encima de la plaza, La casa viento, La tatuada, La de la etiqueta, La casa del tragaluz*, etcétera.

**Sus pequeñas máscaras, su trabajo aéreo, sus vestiduras... ¿Tiene alguna predilección por alguno de sus trabajos?**

Necesito las dos líneas para mi trabajo. Los territorios de lanas, Las arquitecturas de hilos solidificados, las geologías, vuelve a salir sobre textiles usados....necesito los dos, y hasta los tres para equilibrar mis jornadas.

**¿Cuáles considera que son sus temas recurrentes y de dónde provienen?**<sup>9</sup>

La obra, *Él ve rojo en un túnel negro* nos ha hecho pensar a mi marido y a mí curiosamente en el accidente del túnel del Mont Blanc en Suiza, pero prefiero no ser médium, es demasiado terrible...jjjjbrrrr!!!!

*Una tostada y es la guerra* es una pieza actualmente parada y bloqueada por causa de una terrible historia de familia.

...y hay muchos, muchos más... alrededor de 600 piezas....

### **Acerca del Art Brut**

**¿Qué puede decirnos de su experiencia con Jean Dubuffet?**

Un hermoso encuentro y sobre todo una mirada sobre mí que me dio confianza.

**¿Siente su trabajo identificado con las características definitorias del Art Brut?**

Quizás al principio por la ingenuidad de mis representaciones y también porque no era pintura, ni escultura, ni grabado. El punto no es de ninguna manera un arte mayor, y este trabajo no tenía nunca su sitio en ninguna galería ni museo de la época. Era solamente un divertimento, a veces enternecedor para los espectadores....Bueno volvamos a la mirada de Jean Dubuffet: Él supo entender, desvelar y revelar.

**¿Qué creador le ha gustado conocer en el entorno del Art Brut? Imagino que, vinculada a la compañía de Dubuffet, habrá conocido muchos creadores y habrá vivido momentos**

---

<sup>9</sup> Pienso que aquí no se entendió bien la pregunta pero la respuesta es igualmente interesante.

**curiosos y especiales. Si le viene a la cabeza, me gustaría que nos contara alguna anécdota, momento o experiencia...**

Los que conozco personalmente desde hace prácticamente 30 años o más....Nedjar, Verbena, Marshall, Raymond Reynaud, Simone Le Carré-Galimard, Paul Amar, Chomo, Rafael Lonné, Michel Burles, Janot Peste, y también Robillard y sus *Fusiles*, ...Muchos artistas de *La Fabuloserie*, el matrimonio Bourbonnais<sup>10</sup> y tantos otros que no me vienen a la cabeza pero que quiero igual.....recientemente Jean Ménard.

Están también los que nunca he conocido, como Scotie Wilson y el cartero Cheval, con quien he expuesto...Con el cartero Cheval fue en el Musée de la Poste en París en 2007, y en Les Jardins Barbares en Aulnay-sous-bois...y con Chaissac.

Y qué decir de vuestro tan sublime y hasta a veces provocador y visionario Gaudí... pero me gustan también Paul Klee, Gustav Klimt y Hunterdwasser.

---

<sup>10</sup> Aquí anota Aurélien Lortet: Ella conoce muy bien a la señora Bourbonnais.



## Anexo 2. Entrevista

# Lola Barrera, codirectora de la película *¿Qué tienes debajo del sombrero?*<sup>1</sup>

### Introducción



Fig. 1. Cartel de la película *¿Qué tienes debajo del sombrero?*

El 23 de marzo de 2007 se estrenó en España *¿Qué Tienes Debajo del Sombrero?*, una película dirigida por Lola Barrera e Iñaki Peñafiel que cuenta la vida de Judith Scott, una mujer norteamericana que descubrió la escultura tras vivir 36 años de alienación en varios centros para discapacitados.

Judith tenía Síndrome de Down y era sordomuda. Su historia, contada a través de su hermana gemela Joyce, es el detonante de una película que viaja al Creative Growth Art Center en California para descubrir la obra de Judith y otras personas que buscan expresarse a través del arte. *¿Qué tienes debajo del sombrero?* es una reflexión acerca del aislamiento que puede provocar una discapacidad, y de cómo a través del arte se consigue restaurar la comunicación.

### Entrevista

**En *¿Qué tienes debajo del sombrero?* vemos a Judith Scott envolver objetos en lana como si fuera una especie de araña ¿Crees que Judith podría haber tenido una comunicación tan fluida con otro tipo de material, distinto a las fibras, o que sencillamente encontró al cabo de 2 años lo que tenía que hacer?**

Yo creo que encontró lo que tenía que hacer. Es curioso porque ella se metió en un taller de fibra en el que hacían cosas muy distintas a las que luego ella fabricaría, cosas muy ordenadas, como tapetes y labores por el estilo. Ella empezó haciendo su primera obra con unos palitos envueltos en lana y pintados.

<sup>1</sup> Entrevista extraída de un artículo publicado: GARCÍA, G. (2007) Cine: *¿Qué tienes debajo del sombrero?* Entrevista con Lola Barrera. *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 2, 313-318

Una anécdota: nosotros observamos durante el rodaje que incluso se ataba y desataba su zapato todo el rato. Tenía una inclinación a manipular todo lo que fuera cordón, hilo... luego está lo de la cabeza: se envuelve y desenvuelve una y otra vez los pañuelos que lleva puestos bajo el sombrero. También se pone tiritas y eso es muy gracioso porque le gusta usarlas cuando algo le duele o simplemente porque le da la gana. En los dedos las lleva continuamente porque como no para, se hace ampollas.

**En la película llama la atención la aparente seguridad de Judith. Parece tener muy claro cuándo la obra está terminada. También destacan su destreza manual y que sea tan ordenada. No sé si estás de acuerdo ¿Qué otras características añadirías a su forma de trabajar?**

Su individualismo. Sí que es verdad que tiene muy claro lo que tiene que hacer. Lo comentaba el crítico Roger Cardinal que aparecía en la película, una casualidad de éstas increíbles pues coincidió que fue a dar una conferencia a San Francisco y se acercó a visitar el centro. Una de las cosas que destacó es que en su forma de hacer y en el arte *outsider* en general, no hay lucha. Se lanzan a hacer y ya está. Judith era extraña, había veces que parecía que trabajaba porque sí y otras en que miraba la escultura, le daba vueltas... siempre desde su sitio. Definiría a Judith como una mujer muy afable pero que marca las distancias y cuando no le apetece que le molesten te lo hace saber claramente. Con nuestra película tuvo una relación muy bonita. Ella era amable y no estaba nada pendiente pero cuando la hartábamos nos despedía o nos ignoraba.

En general ninguno de los artistas tiene esa preocupación por ser observado, solían ignorarnos bastante. Yo creo que las características de Judith trabajando son bastante parecidas a las de los demás. En el caso de Judith quizás asombra que se levante a menudo a recoger materiales. También influye nuestra mirada el que sepamos de dónde viene y que no tiene lenguaje.

Hay un detalle que me encanta en la película, que es cuando alguien del equipo de sonido le da una argolla y se la mete en la escultura y se ve cómo ella hace “arrggghhh” y se la quita para volverla a meter, pero ella y nadie más. Eso es muy de artista ¿no crees? Ese “tú te crees que da igual meterla donde te dé la gana, pero ya la meto yo”.

**¿Dirías que Judith Scott sentía una tendencia irrefrenable a dar forma, que se trataba de algo compulsivo?**

Yo creo que sí trabaja de manera compulsiva. Analizar su motivo es difícil pero está claro que aparte de la acción de dar vueltas al hilo hay algo más, una motivación estética, la manera en que utiliza el color... no sé qué es pero ahí está. A veces, como no tiene la famosa lucha del artista, parece que trabaja al tuntún, pero eso lo desmiente la propia obra.

**Las obras de Judith Scott ¿son pretendidamente figurativas o es el observador el que proyecta las figuras que parecen representar?**

Hay veces que miras la obra y te parece que tiene un contenido simbólico, figurativo, que es ciertamente discutible pero que también se puede ver. Yo lo veía. En las piezas se observan estructuras que se repiten: un palo más largo y otro más pequeño que parecen aludir a esa experiencia de haber sido gemela, así como a la protección. A los dos o tres años su hermana ya era el doble que ella y eso cada vez se acentuaba más porque con el síndrome de Down creces menos. Es de cajón que lo veamos, luego, que ella lo haga de manera razonada o intuitiva no podemos saberlo.

**Se sabe que algunos gemelos inventan su propio lenguaje ¿crees que Judith y Joyce Scott crearon el suyo durante los seis años que vivieron juntas?**

Sí, sí lo crearon, eso lo hablamos, lo pregunté y Joyce tenía un recuerdo muy bonito de esos años. Ellos vivían en el campo y las gemelas tenían un lenguaje privado sobre todo de juego con las cosas naturales: con las piedras, con la arena. Joyce resalta sobre todo una sensación muy física de vínculo, para empezar dormían juntas en la misma cuna. A parte de estos, tiene muchos recuerdos de agresiones externas y de estar ellas dos un poco a parte de la familia. Tenían tres hermanas mayores y a veces cuando recibían visitas apartaban a Judith porque no sabía comportarse. Joyce acompañó mucho la dificultad de Judith hasta los 7 años.

Joyce habla en un libro que ha escrito recientemente de la confusión del nombre (al nacer, dijeron que la que había pesado más se llamaría Joyce y la que había pesado menos Judith, pero en realidad se confundieron porque Joyce fue la menos pesada) y del destino, de la sensación de “te ha tocado a ti como me podía haber tocado a mí”, esa sensación de papeles intercambiables. Me parece muy curioso cómo para la propia Joyce, que decide recuperar a Judith en un retiro budista a los 42 años, ese momento representa el verdadero paso a la edad adulta. Hasta entonces no se había planteado que pudieran estar juntas porque la decisión fue tomada por sus padres cuando tenían 6 años y no se volvió a cuestionar. De la vida de Joyce se podría sacar el argumento para otra película, es un personaje interesantísimo porque todas las cosas le ocurren al mismo tiempo. En la misma etapa en que decide recuperar a Judith decide reencontrar también a una primera hija que tuvo durante la universidad, y encuentra el amor en su marido actual, el que sale en la película. Es como si en aquellos años colocara todo lo que tenía desordenado en su vida.

**Parece que la persona que está privada del lenguaje desde una edad temprana sufre carencias que no pueden ser superadas. La escritora Siri Hustvedt estudiosa de teoría del lenguaje sostiene que sin la lengua, que disecciona el mundo en categorías estables,**

**viviríamos en un mundo de imágenes indefinidas. Teniendo en cuenta que Judith, además de padecer síndrome de Down, era sordomuda y nunca aprendió el lenguaje de los signos ¿crees que esa carencia de lenguaje determina el modo en que se expresa artísticamente? Es decir ¿te parece muy aventurado decir que su necesidad de “envolver” es una forma de intentar atrapar el mundo?**

Seguramente, es una manera de decirlo, que se trate de atrapar, de poseer, de obtener control sobre las cosas. Yo creo que tiene mucho de protección, son importantes esas formas orgánicas. Unos meses antes del rodaje de la película la operaron del corazón y estaba más cansada, pero al principio se la veía tomar objetos angulosos, con formas muy duras, y envolverlos cada vez más hasta que aquello se convertía en algo blando y confortable, más amable en las formas. Lo que más me gusta de Judith es esa seguridad suya. En su vida no ha podido escoger nada y de pronto tiene poder, incluso espacial. En su rincón del taller, nadie se atreve a sentarse, todo el mundo la respeta.

**En la película se apunta una idea muy interesante, la idea de la repetición, sobre la que varios entrevistados exponen sus puntos de vista. La idea de insistir en algo con pequeñas variaciones que también encontramos en el arte “en general”. En el caso de Judith ¿dirías que responde, como sugiere el psicólogo Stephen Walrod, a una sensación placentera ante el contacto con los materiales? ¿a una búsqueda?...**

Yo creo que hay un poco de todo. En la película oyes hablar a toda esa gente tan lista y yo pienso que todos tienen un poco de razón. A mí también me parece que lo que dice Stephen es muy interesante. El habla incluso, de esos estados de bienestar que producen la repetición, los mantras, y en general cualquier acción repetitiva. Eso da mucha seguridad, sobre todo para alguien que ha vivido como Judith. Tener esa sensación que decía el crítico de arte Roger Cardinal: el saber que sus obras van a estar ahí, que tienen un sitio en el espacio, que tú las controlas. Ese espacio de poder del que también hablan y que en su vida Judith no lo tiene.

**Hablando ahora del espacio de trabajo de Judith Scott ¿Cómo es el día a día en el Creative Growth Art Center? En la película intuimos que el centro ofrece también alojamiento y otras actividades además de los talleres de arte.**

No, hay gente que ha interpretado también eso al ver la película. Judith vive en un piso tutelado, pero coincide que en ese apartamento viven también otros artistas del taller y parece que es el propio centro. El CGAC abre a las 9 de la mañana y cierra a las 16. Ellos se llevan su comida y comen en cualquier parte durante algún descanso. El centro tiene dos cosas que me parecen muy buenas: una es el espacio compartido, que es estupendo, y otra es la autonomía, es el propio artista el que dirige su trabajo. Ellos se mueven con mucha independencia y con



mucha autoridad y eso no es fácil de encontrar cuando se trata de gente con discapacidad. En los centros ocupacionales todo está muy dirigido. En el CGAC hay distintos niveles entre los artistas, por supuesto, a unos se les dirige más que a otros pero la mayoría escoge su camino, sus materiales, sus descansos y a mí eso me parece fenomenal, porque son adultos y se les trata como adultos, es maravilloso el clima de respeto y de concentración que se crea. En cuanto a los otros talleres, el centro tiene un área aparte donde se imparten clases de baile, de cocina, de matemáticas, de comunicación ... a las que pueden asistir los artistas si lo desean.

**Comentabas en una entrevista para El País Semanal que estás decidida a montar una institución similar al Creative Growth Art Center. ¿La enfocarías como un centro de terapia o como un centro de arte, al igual que esta institución?**

Esa es una de las grandes dudas que se me plantean ahora mismo. A mí me gustó muchísimo el enfoque del CGAC como un gran estudio compartido por artistas, que en este caso tienen discapacidad. Ellos son muy conscientes de que el arte es terapéutico, pero la terapia no es lo que articula la razón de ser del centro.

Existe otro modelo, además del americano, que también me interesa, es un centro que tiene más de 15 años de recorrido en Róterdam. Se llama Herenplaats y también tiene galería, es decir, que comercializa. El CGAC es criticado por mucha gente, sobre todo por el hecho de vender las obras, pero ellos se defienden de una manera muy sencilla, aquello es un centro de arte y los porcentajes son los de cualquier galería: el 50% va para el artista y el otro 50% para el centro. Además, ese dinero es el que les permite mantener unos talleres como los que tienen, pues de otra forma no sería posible. Pero quizás lo más importante sea que este modelo de gestión del centro permite que el arte se convierta para muchos, para otros no, en una profesión, y no en una profesión cualquiera sino en una que implica creatividad, y por lo tanto, que les hace crecer como personas. Eso para alguien con discapacidad es un privilegio.

A mí me gustaría que ese esquema de taller de arte con galería que vemos en el modelo americano se mantuviera, eso me parece fundamental, a partir de ahí, el tema de cómo se impartan los talleres lo tengo menos claro. En el Master de Arteterapia de la UCM estoy viendo cosas muy interesantes que se pueden aplicar, creo que ésa es una decisión que hay que ir tomando poco a poco.

**Lucienne Peiry, directora de la colección de arte de Lausana, ha dicho a propósito del Creative Growth “la palabra que lo define es libertad, los artistas son estimulados, no guiados” ¿estás de acuerdo con esta afirmación?**

Sí, completamente.

**El Centro tiene la palabra “crecimiento” integrada en su nombre. En la trayectoria de Judith, por ejemplo, sorprende que pasara los dos primeros años haciendo garabatos insistentes que la aburrían después de un rato. ¿Suele observarse tan claramente el crecimiento en la trayectoria de otros artistas del CGAC?**

Yo creo que sí, que se observa crecimiento en todos los casos. Ya solamente esa autonomía real y esa sensación de poder, en su terreno, constituyen un crecimiento personal. Que un centro pueda permitirse esa espera ante los resultados creo que es significativo. Permiten que una persona que no está haciendo nada interesante un día despunte, porque dos años es mucho tiempo, más aún en un país tan preocupado por la rentabilidad como es EE.UU. Allí el centro constituye una especie de isleta, una isla de tranquilidad. Esto también se nota en los profesores, que no tienen ninguna ansiedad, lo que viene muy bien para trabajar con gente discapacitada. Normalmente se tiende a ordenarles el trabajo pero en este caso se les deja fluir. De hecho, sorprende el poco personal para la cantidad de artistas que hay. Si en arteterapia estamos hablando de una ratio de 1 profesor para 4 alumnos, a lo mejor allí hay trabajando 90 artistas con 5 monitores, señal de que están todos concentrados. Esto también depende de los artistas, con Dani Miller por ejemplo, intervienen más porque es una máquina y tienen que estar pendientes para proporcionarle material, con Judith sin embargo no intervenían en absoluto.

**Se dice que los artistas *outsider*, no persiguen ser famosos, ni ganar dinero, ni complacer a nadie. Yo tengo mis dudas en el último caso. Supongo que Judith Scott se daría cuenta de que sus esculturas tenían una gran acogida, parece que la mejora de su autoestima se revelaba en toques de coquetería ¿ves posible que en parte creara para obtener una respuesta positiva de su entorno?**

Sí, seguro que sí, yo creo que lo que quiere decir Cardinal es más bien que no adaptan su obra para complacer a nadie. El artista *outsider* no se ve desde fuera, creo que ésa es la diferencia. La gente del centro nos comentaba que el ego de sus artistas es bastante pequeño. Sí que les gusta que les hagan caso en las visitas pero parece que todo este éxito en el exterior les afecta bastante poco. Algunos son conscientes, otros no, pero en cualquier caso no es el aliciente.

**De todos los personajes e historias que conociste en el centro durante el rodaje ¿Cuál te llegó especialmente?**

Los que rodamos: Danni Miller y sus bombillas, el que presenta Chocolate City, Donald Mitchell que canta esas canciones tan bajito, Carl y esas construcciones que son obras titánicas para su discapacidad... Respecto a Carl, comentábamos Iñaki Peñañiel y yo, al final del primer día de rodaje, que no le podíamos sostener la mirada. Es tan impresionante verle trabajar, se le descolgaba el cuello, es terrible. Tiene inteligencia pero no tiene lenguaje. Es impresionante una

persona con esa discapacidad tan bestial que se plantee unas construcciones de tal envergadura, tardó doce años en hacerlas. Ante casos así te das cuenta de las pocas oportunidades que se les da a las personas que no pueden producir con rapidez. Lo mejor de todo es ver un caso en que el profesor se convierte en el ayudante, en el peón. Este hombre que aparece en la película, el profesor, es maravilloso. Lleva treinta años trabajando allí y es la viva imagen del hombre tranquilo. Él y Carl han desarrollado un tipo de comunicación mediante la que se entienden perfectamente, es una relación preciosa.

**Y para terminar... la más difícil ¿Qué tiene Judith Scott bajo el sombrero?**

Un misterio, aparte de un montón de pañuelos envueltos. Judith murió cuando estábamos montando la película y fue una tremenda pena, pero a la vez nos sentimos privilegiados por haber podido conocerla. Fíjate que llegamos allí por los pelos y fue un verdadero privilegio acercarnos a ese misterio, el misterio de Judith. Tenía un magnetismo especial, era toda simpatía y al mismo tiempo sabiduría. Me encanta ese momento de la película en que se emociona con Carl, cuando le coge la mano, pero luego se siente demasiado sensiblera y lo remata con un toque de sentido del humor. Tenía una intuición increíble, sobre todo teniendo en cuenta su internamiento, lo normal sería que fuera autista directamente, pero ella mantenía siempre su toque personal, tan cómico. A parte de la dificultad, de la discapacidad, yo creo que es alguien especial, ese carisma suyo se transmitía a todos.





---

### Anexo 3. Ensayo

## Piedras y estética del azar

---

Sombras/ recintos viscosos donde se oculta/ la piedra de la locura (Alejandra Pizarnik)

La piedra es un símbolo del ser, de la cohesión y la conformidad consigo mismo. (...) la piedra constituye la primera solidificación del ritmo creador, la escultura del movimiento esencial. La piedra es la música petrificada de la creación. (Cirlot, 1985, p. 362)

El azar es definido por André Bretón (2000, p. 32) como “el encuentro entre una causalidad externa y una finalidad interna”.

La piedra forma parte de esos objetos que pueden ayudarnos a entrar en contacto con nuestros deseos. Aniela Jaffé (2002, p. 233) sugiere que “la animación de la piedra tiene que explicarse como la proyección en la piedra de un contenido, más o menos claro, del inconsciente”.

La piedra está en el origen del proceso creativo de algunas personas que se dan a la creación de manera repentina. Así sucede en la historia del cartero Ferdinand Cheval, a quien una piedra sirvió de detonante para entregarse a la loca tarea de construir un palacio que se le había aparecido en sueños. A él se entregó durante 33 años y nunca se habría planteado dar forma a esa visión de no ser porque un día se topó con una piedra cuya extraña forma le resultó fascinante. Ya llevaba mucho tiempo acumulando piedras que llamaban su atención en el jardín de su casa. Las recogía durante sus viajes en bicicleta o en sus paseos con carretilla.

Mi pie se había tropezado con un obstáculo que casi me hace caer; entonces quise saber lo que era. Se trataba de una piedra de forma tan extraña que me la eché al bolsillo para poder contemplarla a voluntad [...] Era una piedra como blanda, trabajada por el agua y endurecida por el paso del tiempo, se había vuelto tan dura como un canto. Una escultura tan extraña que ningún hombre podría imitarla: representa toda especie animal, toda suerte de caricatura. (Cheval, s.f.)



Figs. 1 y 2. Ferdinand Cheval,  
*Escollo y Palacio Ideal*



En la terraza del *Palacio Ideal*, en Hauterivièrre, al pie de la llamada Torre de la Barbarie, podemos ver sobre su pedestal una piedra semejante a la que describe, de formas orgánicas, casi blandas. La llama *escollo*, curiosa denominación para un objeto querido; según la R.A.E.: “peñasco a flor de agua peligroso para la navegación”, y que quizás la convierte en emblema de un obstáculo que se trasciende.

Viendo estas piedras que tanto fascinaron a Ferdinand Cheval me vienen a la cabeza los retratos de Pierre Carbonell, un artista de la *Collection de l'Art Brut* amigo de Dubbuffet que inventó una manera de utilizar la tinta que recuerda a las formaciones sedimentarias de roca.

M.-L. Von Franz (2002, p. 205) observa que el concepto junguiano de “sí-mismo” se simboliza frecuentemente en forma de piedra, sea preciosa o no.

Hay muchas personas que no pueden refrenarse de recoger piedras de color o forma poco corrientes y las guardan sin saber porqué lo hacen. Es como si las piedras tuvieran un misterio vivo que les fascinara. Los hombres han recogido piedras desde el principio de los tiempos y parecen haber supuesto que algunas de ellas contenían la fuerza vital con todo su misterio.

Coleccionarlas y envanecerse de poseerlas parece algo común a muchos artistas. Carlo Zinnelli, que pintó más de 3000 obras en un psiquiátrico de Verona, caminaba acompañado de piedras de formas sugerentes que acumulaba en sus bolsillos rebosantes. También Nek Chand estaba



Fig. 3. Pierre Carbonell, *Cabeza de personaje* (1972)

fascinado por las piedras de formas extrañas. Cuando trabajaba como inspector de carreteras, empezó a acumular piedras en una pequeña cabaña que se había construido en la jungla, en un terreno donde soñó que se asentaba el corazón de una gloriosa dinastía. En 1965, tras una



Fig. 4. Nek Chand, *Jardín de roca*

ardua labor de acumulación de materiales, comenzó a construir su paraíso. Ya antes había dispuesto sus piedras en torno y erigido las primeras figuras con cemento y ropa vieja.

Aniela Jaffé (2002, p. 232) afirma que “la simple colocación de piedras en determinada disposición es expresión de espiritualidad” y pone como ejemplo el Círculo megalítico de Stonhenge.

Siendo la piedra un material resistente y ofrecido en abundancia por la naturaleza, la encontramos en gran cantidad de construcciones improvisadas, arquitecturas disparatadas que conviven discretamente con entornos naturales y urbanos dotándolos de singularidad. En África, Nukain Mabusa (ver capítulo Reciclaje y Acumulación) empezó a decorar con puntos y motivos geométricos las piedras y cantos rodados de Revolver Creek (Sudáfrica). Comenzó de manera espontánea, animado por el resultado de pintar las dos chocitas que se había construido para vivir.

También en España hay multitud de construcciones singulares que parten de la piedra: La Cova de sa Nacra de Nicolás Cabrisas Gili (1916) en Menorca, La Casa de Piedra de Porcuna de Antonio Aguilera Rueda (1896-1980) en Jaen o la también llamada Casa de Piedra de Lino Bueno (1848-1935) en Alcolea del Pinar (Guadalajara).



Fig. 5. Nukain Mabusa, *Revolver Creek*

En el capítulo segundo de esta tesis vimos algunos ejemplos, como el de Juan Maldonado y Eulogio Reguillo Estremera en Cuenca, que tallan relieves de rostros en las rocas de arenisca próximas al pantano de Buendía o las rocas esculpidas de Adolph-Julien Fouré en Rothéneuf, Francia.

De Bono nos habla de esta habilidad del cerebro humano para construir sentidos sobre lo que nos viene dado. Él lo enfoca más al terreno de la publicidad, lo que conocemos como *tormenta de ideas* o *brainstorming*, y otras técnicas de desbloqueo, pero el mecanismo que nos lleva a encontrar siluetas en las formaciones naturales es probablemente el mismo que, en su caso, el que se activa ante la introducción de palabras de campos semánticos diferentes para provocar ideas novedosas. “El cerebro es tan eficiente para establecer conexiones que aunque la palabra que se incorpora al azar parezca remotísima, el cerebro establecerá las conexiones necesarias para volver al área del foco” (1994, p. 258).

Las piedras han albergado siempre las más variadas inquietudes humanas. Las bellas piedras redondas o planas son palabra mineralizada para los Dogon en Mali. También son los huesos de la tierra capaces de hacer fértiles a las mujeres en la antigua Irlanda (...) (Biedermann, 1996, p. 373).

La simbología de la piedra es tan rica, que es al tiempo masculina y femenina. Masculina cuando es *Fal* o *Lingam*, piedras de saber de Tara. Femenina cuando es *casa*, Cirlot dice (1985, p. 362) “entre las piedras que la Antigüedad veneró hemos de recordar los *onfalos* griegos que dice no ser sino *betilos*, del hebreo *Beith-El* (la casa de Dios), de conformidad con el Génesis: “Y esta piedra que he alzado como un pilar será la casa de Dios” (28, 16-19), aun cuando con sentido mágico y no arquitectónico.” En cuanto a la piedra filosofal de la alquimia, Cirlot (Ibid.) la describe como la representación de “la unidad de los contrarios, la integración del yo consciente con su parte femenina o inconsciente (fijar lo volátil) y, en consecuencia, es símbolo de totalidad.”

Tan buena es para significar la esencia del individuo, como el eje de la sociedad. En el segundo capítulo de Rayuela, Julio Cortázar (1984, p. 26) alude a la piedra *Omphalos* como fuerza externa que le arrastra al orden establecido “Acabo aludiendo siempre al centro sin la menor garantía de saber lo que digo, cedo a la trampa fácil de la geometría con que pretende ordenarse nuestra vida de occidentales: Eje, centro, razón de ser, *Omphalos*, nombres de la nostalgia indoeuropea.”

La piedra cuenta con ese componente de eternidad que nos hace conectar emocionalmente con ella, como demuestra Max Ernst en esta carta a Giacometti:



Alberto [el artista suizo Giacometti] y yo padecemos de esculturitis. Trabajamos con rocas de granito, grandes y pequeñas, procedentes de las morrenas del glaciar Forno. Maravillosamente pulidas por el tiempo, las heladas y la intemperie, son fantásticamente bellas por sí mismas. Ninguna mano humana puede hacer eso. Por tanto, ¿por qué no dejar el duro trabajo previo a los elementos, y limitarnos a garrapatear en ellas las runas de nuestro propio misterio? Max Ernst. Carta desde Maloja, 1935. (Jaffé, 2002)

M.-L. Von Franz (2002, p. 205) habla de la importancia de la piedra en la mitología germana:

Los antiguos germanos, por ejemplo, creían que los espíritus de los muertos continuaban viviendo en sus tumbas de piedra. La costumbre de colocar piedras en las tumbas puede arrancar, en parte, de la idea simbólica de que algo eterno permanece de la persona del muerto, lo cual puede representarse más apropiadamente con una piedra, el centro más íntimo del hombre se parece de modo especial y extraño a ella (acaso porque la piedra simboliza la mera existencia remotamente alejada de las emociones, sentimientos, fantasías y pensamientos discursivos del ego-consciencia). En este sentido, la piedra simboliza lo que, quizá, es la experiencia más sencilla y profunda: la experiencia de algo eterno que el hombre puede tener en esos momentos en que se siente inmortal e inalterable.

Y también en la religión, pues muchos cultos religiosos utilizan piedras para significar a Dios o para señalar lugares de adoración.

El santuario más sagrado del mundo islámico es la Cava, la piedra negra en La meca, a la que todos los piadosos musulmanes esperan peregrinar. Según el simbolismo eclesiástico cristiano, Cristo es “la piedra que reprobó los edificadores”. (...) También se le llama “roca espiritual...” (1 Corintios, X, 4). Los alquimistas medievales que buscaban el secreto de la materia de una forma precientífica, esperaban encontrar a Dios en ella o, al menos, el funcionamiento de la actividad divina, creían que ese secreto estaba incorporado en la famosa “piedra filosofal”. Pero algunos de los alquimistas percibieron oscuramente que su tan buscada piedra era el símbolo de algo que podía encontrarse sólo dentro de la Psique del hombre. Un antiguo alquimista árabe, Morienus, dice: “Esta cosa [la piedra filosofal] se extrae de ti; tú eres su mineral, y se puede encontrar en ti o, para decirlo con más claridad, ellos [los alquimistas] la toman de ti. Si reconoces esto, el amor y la aprobación de la piedra crecerá dentro de ti. Has de saber que esto es verdad sin duda alguna”. La piedra alquímica (el lapis) simboliza algo que nunca puede perderse o disolverse, algo eterno que los alquimistas comparaban a la experiencia mística de Dios dentro de nuestra alma. Generalmente se requieren prolongados sufrimientos para quemar todos los elementos psíquicos superfluos que ocultan la piedra. Pero cierta profunda experiencia interior del “sí-mismo” la tiene la mayoría de la gente, por lo menos, una vez en la vida. Desde el punto de vista psicológico, una auténtica actitud religiosa consiste en un esfuerzo para descubrir esa experiencia única y mantenerse gradualmente a tono con ella (es importante que una piedra es también una cosa permanente), para que el sí-mismo llegue a ser un compañero interior hacia el cual está dirigida continuamente nuestra atención. (Ibid.)



Fig. 6. # Nota en cementerio judío

En la tradición judía se colocan piedras sobre las tumbas como señal de que el visitante estuvo allí. Por ello, en los cementerios judíos pueden encontrarse imágenes como éstas de piedras bajo las que se deja una nota o una carta.

Otro motivo para sustentar esta costumbre es que antiguamente las tumbas estaban cubiertas con piedras y cuando se visitaba una

tumba se arrojaban otras nuevas para evitar que el lugar no pareciera abandonado y fuese profanado. En cuanto a la simbología, si la flor del cristianismo significa la fragilidad del cuerpo, la piedra de los judíos hace hincapié en la eternidad del alma.

Volviendo a la intervención del azar, de lo que podríamos llamar “los regalos del azar”, podemos considerar el encuentro de Ferdinand Cheval con su piedra-detonante como una serendipia. Desde el descubrimiento de la penicilina hasta el átomo de Bohr, la ciencia está llena de estas felices casualidades. Pero Louis Pasteur advierte de la importancia de la predisposición de la voluntad para que ello suceda. “Dans le champs de l’observation le hasard ne favorise que les esprits préparés»<sup>1</sup>

Serendipia es un neologismo de irregular fortuna, que en ocasiones se funde con otros conceptos como el *principio de sincronicidad* (de C. G. Jung) o el *azar objetivo* que es uno de los conceptos fundamentales del surrealismo y procede de Engels. Aunque fue André Breton, teórico del movimiento, quien le dio el sentido que apuntábamos al comienzo de este capítulo. El *azar objetivo* designa la confluencia inesperada entre lo que el individuo desea y lo que el mundo le ofrece. Así, uno está pensando en determinada persona y de repente, al cruzar una esquina, topa con ella. Se trata, pues, de coincidencias o casualidades, pero cargadas de un valor emocional que las vuelve significativas.

Ya hemos mencionado a August Strindberg a propósito de su práctica de la escritura automática, este dramaturgo protagoniza además una rocambolesca historia que casi

---

<sup>1</sup> “En el terreno de la observación, el azar sólo favorece a los espíritus predisuestos” Louis Pasteur en un discurso oficial pronunciado en la Facultad de Ciencias de la Universidad de Lille el 7 de diciembre de 1854.

podría definirse como “falsa y poética serendipia”. Strindberg pensaba que las lentes tergiversaban la realidad, tanto las empleadas en técnicas fotográficas como la lente orgánica del ojo humano. Él deseaba fotografiar el cosmos tal y como realmente era. Para ello, preparó láminas con una emulsión fotosensible y las expuso a cielo abierto por la noche.

El resultado es fruto de la reacción de los químicos con las partículas del ambiente, pero es fácil proyectar en él algunas constelaciones de estrellas. Por supuesto, no consiguió que sus fotografías fueran tomadas en serio y prosiguió con sus extraños experimentos.



Fig. 7. August Strindberg,  
*Celestografía*, (s.f.)

Strindberg es conocido sobre todo como dramaturgo. Pero también escribió *Inferno*, una novela autobiográfica que nos revela sus paranoias y extraños pensamientos. Creía que las escamas plateadas de los peces estaban emulsionadas con material fotosensible y que las manchas en el lomo de las caballas eran fotografías de las olas desde abajo.

Sus fotografías y pinturas, realizadas a finales del siglo XIX parecen preconizar los automatismos de las vanguardias. Él partía de lo que llamaba “el deseo de la naturaleza por tomar forma” y jugaba a crear en paralelo con el azar. A menudo creía encontrar mensajes por todas partes en donde la naturaleza le revelaba procedimientos alquímicos.

El arte *outsider* es un terreno inexistente, una categoría imposible donde se dan cita el azar, la naturaleza, cierta lírica de la voluntad implacable y por supuesto, la creatividad.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

BIEDERMANN, H. (1996) *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Paidós.

BRETON, A. (2000) *El amor loco*. Madrid: Alianza Editorial.

CHEVAL, F. (s.f.) *Ferdinand Cheval (1836-1924), facteur rural, facteur d'un rêve*. Recuperado el 24 de mayo de 2009 en <http://www.ac-grenoble.fr/college/jvilar.echirolles/patrimoine/facteurcheval/facteurcheval1.htm>

CIRLOT, J. E. (1985) *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Labor

CORTÁZAR, J. (1984) *Rayuela*. Barcelona: Bruguera.

DE BONO, E. (1994) *El pensamiento creativo*. Barcelona: Paidós Empresa.

JAFFÉ, A. (2002). El simbolismo en las artes visuales. En C. G. Jung, *El hombre y sus símbolos* (pp. 229-275). Barcelona: Caralt.

VON FRANZ, M. -L. (2002). El proceso de individuación. En C. G. Jung, *El hombre y sus símbolos* (pp. 157-228). Barcelona: Caralt.

## **BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA**

ELFFERS, J. y SCHUYT, M. (1980) *Fantastic Architecture. Personal and Eccentric Visions*. Londres: Thames and Hudson.

PEÑALVER ALHAMBRA, I. (1997) La extracción de la piedra de la locura del Bosco o la cura de la melancolía. *Revista del Patrimonio Nacional*, (133), 44-51.

RAMÍREZ, J.A. (2006) *Escultecturas margivagantes. La arquitectura fantástica en España*. Madrid: Ediciones Siruela- Fundación Duques de Soria.

SCHUBERT, M. (1991) *Outsider art II: Visionary environments*. Kioto: Art Random 75.



# La vejez como oportunidad

[illegible]

Algunos lo demuestran embarcándose en proyectos creativos sin experiencia previa, dejándose la piel para sacar al exterior algo que llevan dentro con la premura de quien es consciente de su finitud.

El momento de la jubilación es un punto de inflexión que cada cual vive a su modo, como una marginación o como una oportunidad para dedicarse a lo que siempre quiso hacer, con la serenidad propia de los años.

Bruno Montpied en su artículo *Outsider art, the situationist utopia: a parallel*<sup>1</sup> se fija en aquéllos que acometen su entrega a la vida creativa impulsados por una reacción contra la segregación de los mayores.

Habiendo alcanzado la edad de retirarse, estos hombres –y a veces mujeres– se sienten excluidos de la sociedad en la cuál han perdido su lugar. Sus fuertes personalidades curtidas por circunstancias de la vida no se conforman con el vacío al que se sienten relegados. Sus “Palacios Ideales” nacen de esa represión inaceptable. La experimentación es su lenguaje de protesta, como si floreciera de manera natural y no hubiera alternativa. (Montpied, 2000-2001)

Juan Antonio Ramírez (2006, p. 25) nos habla con humor del *síndrome de Juan Palomo*<sup>2</sup> para destacar que muchos autores *outsider* que construyen “Palacios Ideales” lo hacen tras la jubilación debido a que trabajan con sus propios recursos y necesitan disponer de tiempo.

Hace falta tiempo libre para dedicarlo a una actividad no remunerada, buena salud, energía, y un lugar propio donde poder trabajar sin impedimentos legales. Estas cosas no suelen darse de un modo coincidente hasta la edad adulta, cuando ya se han alcanzado o descartado ciertos objetivos profesionales y vitales, o cuando algunos desencuentros (o iluminaciones) empujan a los individuos hacia la materialización de sus sueños privados.

Según este enfoque la jubilación es una oportunidad que aprovechan personas como Máximo Rojo, que sorteó las advertencias de su mujer que intentaba disuadirle para evitar las burlas de los vecinos. Máximo quería recrear en su jardín el material informe de conocimientos que habitaban su memoria. Sucesos de la historia que le interesaban, personajes emblemáticos en su vida y algunas parábolas personales. Lo comenzó a los 67 años y lo trabajó con devoción hasta su muerte. Ahora, el jardín de cemento languidece en la propiedad abandonada de Alcolea del Pinar.

Su historia es similar a la de Franz Gsellman, que no pudo entregarse a su vocación de ingeniero por tener que ocuparse de la granja familiar. Lo hizo a los 48 años y le dedicó los 23 siguientes, aunque su trabajo no es el de un ingeniero al uso, sino el de un artista juguetón que

---

<sup>1</sup> *Arte outsider, la utopía situacionista: un paralelo.*

<sup>2</sup> Dicho popular: ser como Juan Palomo, yo me lo guiso, yo me lo como.

creó una máquina disparatada que producía luz, sonido y movimiento bajo el ambicioso título de *Máquina del mundo*.

También Charles Dellschau realizó sus dibujos sobre máquinas para volar a partir de los 78 años y Vollis Simpson, fabricante de maquinaria para mover casas, utilizó sus habilidades durante la jubilación para construir sus llamativos molinillos de más de 10 metros de alto a fin de calentar su hogar.

Una energía sin tregua se aprecia en S. P. Dinsmoor (EEUU, 1843-1932), soldado de la guerra civil y profesor de primaria, que a los 65 años llega a Lucas, Kansas y construye su casa y su propio Jardín del Edén poblado por estatuas de cemento y 30 árboles, también de este material, conectados por ramas sinuosas. También construyó un mausoleo para exponer su cuerpo embalsamado que yace, tal y como él deseaba, enterrado en su jardín. Un dato anecdótico pero revelador de su vitalidad es que a los 89 años se casó con una chica de 21.



Fig. 1. S. P. Dinsmoor, *Jardín del Edén*

Otro caso extraordinario es el del sátrapa Camille Renault (Francia, 1870- 1954) que también escoge el cemento como material de partida para sus esculturas del *Jardín de las sorpresas*. Su jardín es similar al que construyeran Máximo Rojo y S. P. Dinsmoor, los tres convirtieron ese espacio del hogar en un lugar para el juego. Lo comenzó a los 64 años y parte de un desafío al destino, que en pocos años se llevó a uno de sus hijos (ya había perdido otro en la guerra) y a su mujer. También sufrió la pérdida de su casa en un incendio.



Fig. 2. Camille Renault, pieza sin título ni fecha encontrados

Tampoco Tressa Prisbey (1896-1988) fue una persona afortunada, Tressa se casó a los 15 años con un hombre de 52 que ya tenía siete hijos. Éste la abandonó, dejándola a cargo de los niños, seis de los cuales murieron. En su *Pueblo de botellas* hay abundantes referencias a la maternidad y también invocaciones de magia simpática (pozos de los deseos, amuletos...) como si hubiera querido trabajar en él sus frustraciones del pasado, al tiempo que proyectaba un futuro con mejor suerte.

Comenzó su construcción a los 60 años y de lo que más orgullosa estaba era de su capacidad para generar algo de la nada.

Cualquiera puede realizar cualquier cosa con un millón de dólares. Fíjate en Disney. Pero hace falta algo más que dinero para crear algo de la nada, y mira lo bien que me lo he pasado haciéndolo. (Prisbey citada en Schubert, 1991)

Esta creación, compuesta por varios módulos en un recinto de grandes dimensiones, le llevó la mayor parte de su tiempo y energía en los años siguientes.



Fig. 3. Tressa Prisbey, detalle *Pueblo de botellas*

Es admirable su manera de enfrentarse a la vida a pesar de las penurias que le tocó vivir. El arte *outsider* está lleno de historias de personas resilientes, como **Jean Pous** (San Julián, España, 1875-1973), que comenzó a su actividad creativa a los 87 años. Antes de



este momento apenas había tenido un momento de descanso. Tuvo que dejar de estudiar muy pronto, pues su condición enfermiza le hizo abandonar el colegio al segundo año de primaria. A los 20 años fundó una empresa con sus hermanos y no se jubiló hasta los 87, momento en que, al igual que Cheval, empezó a recoger piedras que le inspiraban en sus paseos.



Figs. 4 y 5. Jean Pous, *Sin título*, (entre 1962 y 1970) y *Sin título*, (s.f.)

A partir de este encuentro con el material en bruto, comenzó a trabajar el silex, el granito y la pizarra. Llama la atención que entre todas las actividades posibles haya escogido ésta, ya que esculpir piedra es una actividad que implica fuerza física. Talla personajes, animales y flores hasta que ya no puede más, momento en que comienza a dibujar reuniendo unos 1500 dibujos en total, realizados en fragmentos de papel y cartón. Su historia nos recuerda a la de **Aloïs Wey** (Suiza, 1894-1985) quien con una trayectoria laboral abrumadora comienza a dibujar como un niño a los 80 años. Ambos son personas que debieron posponer lo lúdico en sus vidas hasta el último momento y que una vez liberados de su carga, se entregan al juego del arte con devoción.

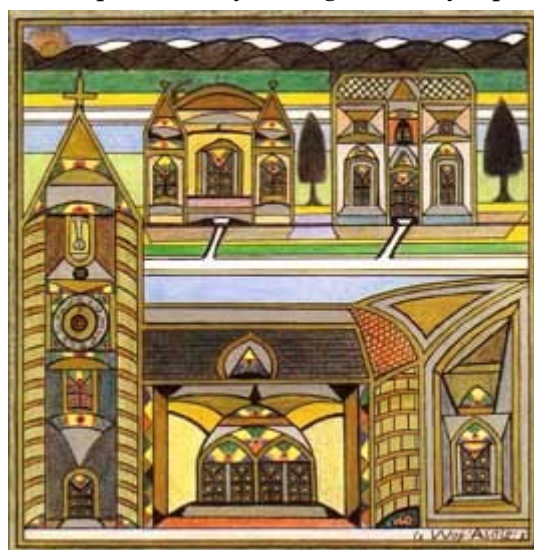


Fig. 6. Aloïs Wey, *Iglesia* (1978)

De entre todos los autores *outsider* que hemos encontrado, el que se vuelca en la creatividad más tarde es François Portat, que comienza a recubrir objetos con la técnica del trecandís a los 91 años. Realizará además algunas composiciones bidimensionales con la misma técnica.

**Martha Grünewaldt** (Bélgica, 1910) llevó una vida errante desempeñando diversos oficios, siempre acompañada por su hija. Ella misma había acompañado a su padre de niña mientras éste trabajaba como músico ambulante. Su época de mayor estabilidad económica comienza en 1940 cuando entra a trabajar como criada en una familia después de que su marido la forzara a separarse de su hija. A pesar de la separación, ambas vivieron intensamente conectadas y se reunieron en 1981, cuando Grünewaldt ya tenía 71 años. A partir de entonces, se entregó al dibujo sin descanso, trabajando por las dos caras los papeles que reciclaba. Sólo dibujaba mujeres, que se transforman en flores, animales, pájaros... con ello Martha se retira del mundo y encuentra quizás un poco de paz.



Fig. 7. Martha Günenwaldt, *Sin título*, (s.f.)

**Bill Traylor** (Alabama, 1854-1947) comenzó a dibujar con nada menos que 84 años. Traylor nació esclavo y tras la guerra de secesión decidió seguir trabajando en las plantaciones de algodón hasta 1938, momento en que fallece su mujer y decide ir a trabajar a una fábrica de zapatos. Cuando el reumatismo ya no le permite trabajar, se convierte en vagabundo y duerme en el anexo de una empresa de pompas fúnebres. Fue entonces cuando comenzó a dibujar, sentado siempre en la acera de la misma calle. A veces tomaba referencias de su entorno, y



otras, recreaba su propio imaginario a partir de recuerdos de las plantaciones. Sus composiciones son sencillas y rotundas, a menudo una sola figura monocromática que se desmarca del fondo. Poseen una gran fuerza y un aura mágica, quizás porque recuerdan a sombras chinescas o a los animales dibujados por los primeros hombres en las cavernas.

Bill Traylor solía colgar sus dibujos en una valla, así conoció al joven pintor Charles Shannon, quien le ofreció materiales para seguir pintando y algo de ayuda financiera.



Figs. 8 y 9. Fotografía de Bill Traylor dibujando y algunas de sus obras

Csikszentmihalyi (1998, p. 250) destaca la situación ventajosa en que se encuentran las personas mayores para crear, y no sólo por el hecho de contar con más tiempo. Más allá de que las circunstancias vitales aporten facilidades, parece ser que la personalidad se haya, en algunos aspectos, más preparada para afrontar la tarea creativa.

A menudo queremos ver sólo aquellas facultades que se deterioran sin prestar atención a las que mejoran. Csikszentmihalyi nos habla de la *inteligencia cristalizada*, la modalidad de inteligencia que depende más del aprendizaje que de las destrezas innatas y que suele incrementarse con el tiempo.

La inteligencia cristalizada (...) incluye la formación de juicios sensatos, el saber reconocer semejanzas entre categorías diferentes, el uso de la inducción y el razonamiento lógico. (...) Estas capacidades dependen más de la reflexión que de la reacción rápida, y suelen incrementarse con el tiempo, al menos hasta los 60 años de edad. En nuestra muestra de individuos

creativos, este tipo de capacidad mental se supone que mejora, o al menos permanece estable incluso en la novena década de la vida” (Ibid.).<sup>3</sup>

En cuanto a los hábitos y rasgos personales, Csikszentmihalyi (1998, p. 251) localiza una “menor preocupación por el rendimiento, una menor impulsividad y una manifestación mayor de coraje, confianza y disposición a asumir riesgos.”

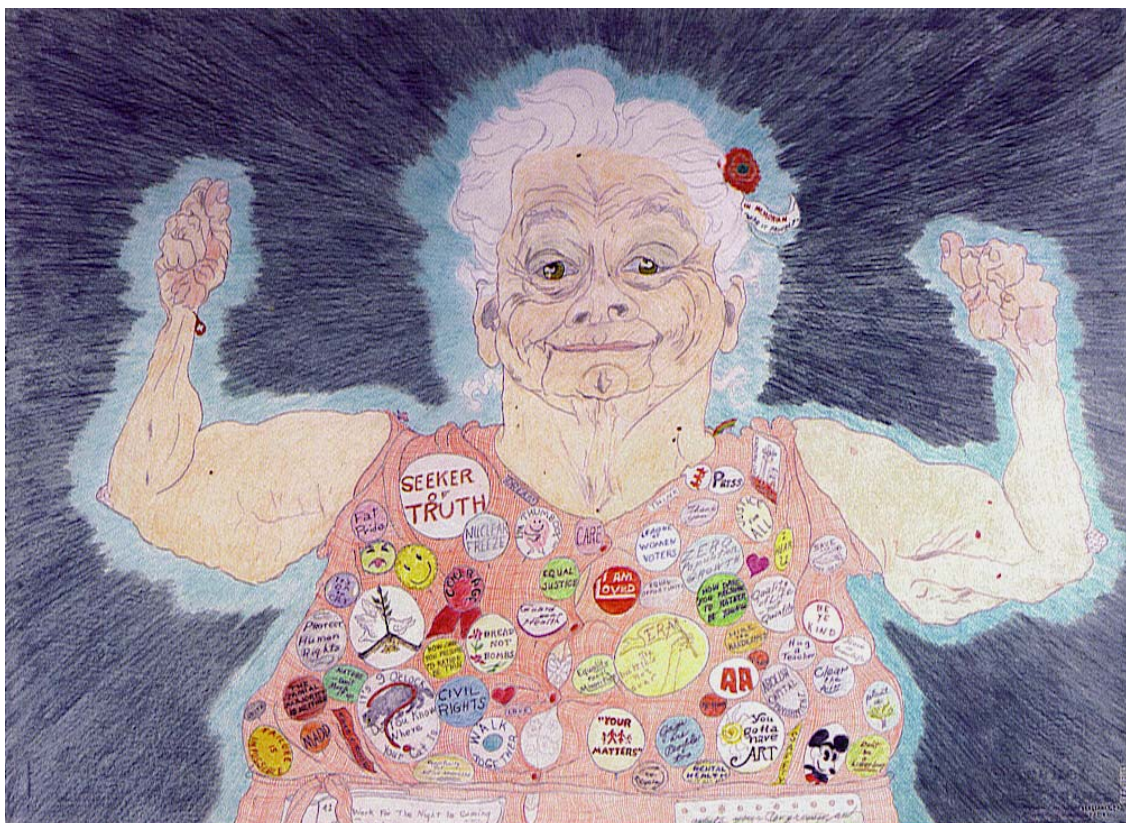


Fig. 10. Elisabeth Layton, sin título ni fecha encontrados

Coraje y sentido del humor son dos ingredientes que definen bien el trabajo de **Elisabeth Layton** (Kansas, 1909-1993), un maravilloso ejemplo de vigor y frescura en la llamada Tercera Edad. Layton dedicó sus dibujos a retratar la vejez con una actitud muy conciliadora a través de la ironía y la experimentación. El empleo de la técnica del contorno ciego (dibujar sin mirar el papel sino el reflejo de su rostro en un espejo) le permitía alejarse de un resultado realista. A ella le interesaba más caricaturizarse a sí misma y a la sociedad, y ante todo pasárselo bien, como muestran sus dibujos.

<sup>3</sup> Su estudio se basa en entrevistas audiovisuales realizadas a 91 individuos creativos de distintas edades, ámbitos y género. Fueron realizadas en Chicago entre 1990 y 1995.



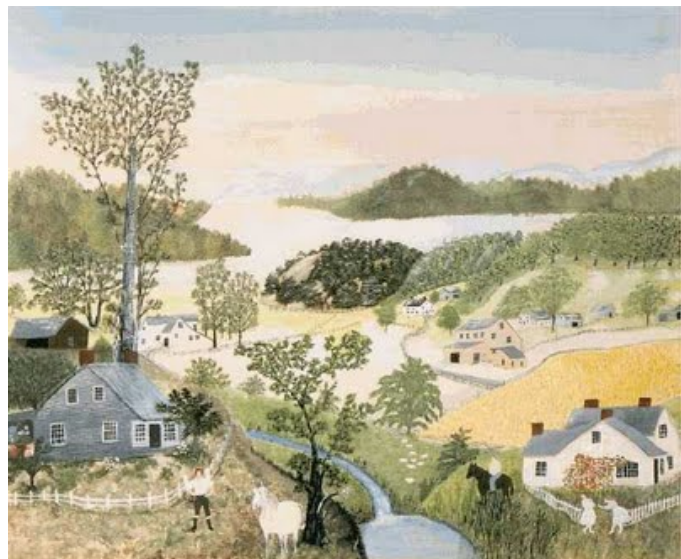


Fig. 11. Elisabeth Layton, Un día como otro cualquiera, (14 de septiembre de 1977)

Hay otra pintora mayor norteamericana que fue muy famosa, sobre todo a mediados del s.XX, la llamaban Abuela Moses.

Ann Mary Roberts Moses (Abuela Moses) empezó a pintar con 76 años con un ímpetu que la llevó a terminar más de 1500 elaboradas obras antes de su fallecimiento. Una vez más, su vida no fue fácil, cinco de sus diez hijos murieron y llevó una vida de duro trabajo como granjera. Cuando falleció su esposo, ella tenía 66 años y se negó a dejarse arrastrar por la tristeza. Siguió bordando telas, como siempre había hecho, hasta que un día tuvo que dejar de hacerlo, se le caía la aguja. Fue entonces cuando agarró el pincel, moriría prácticamente con él en la mano a los 101 años.

Los lienzos de Ann Mary Roberts Moses se enmarcan en el *locus* clásico del arte naïf. Representan paisajes dulcificados por una mirada amable e ingenua, escenas apacibles y colores suaves. Parece como si la autora buscara captar con su mirada una visión “mejorada” del mundo que le rodeaba.



Figs. 12 y 13. Fotografía de Ann Mary Roberts Moses pintando y Sin título, (s.f.)



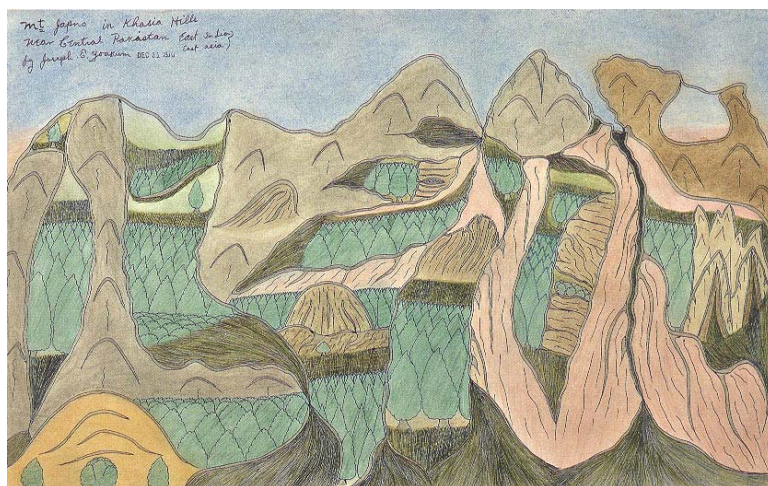


Fig. 14. Joseph E. Yoakum, *El monte Pace + el monte Monadnock cerca de Manchester Nueva Hampshire* (1969)

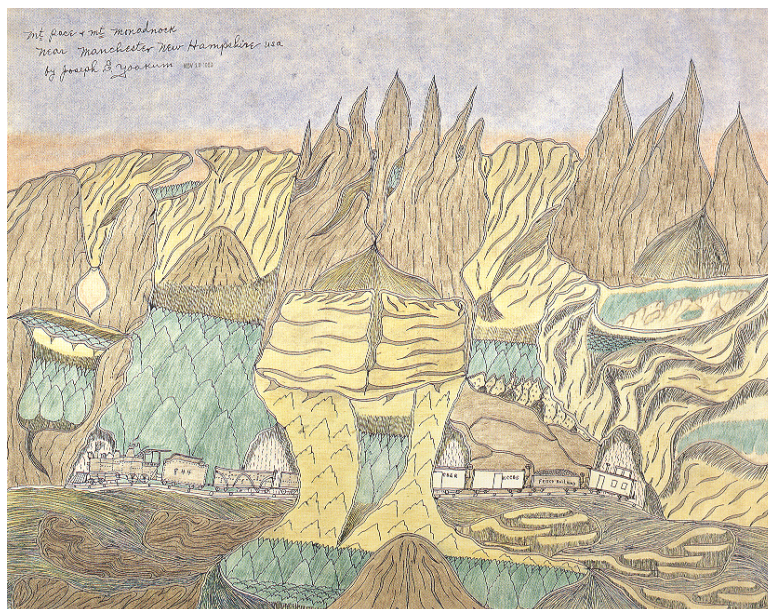


Fig. 15. Joseph E. Yoakum, *El monte Japno en la cordillera de Khasia cerca de Pakistán Central, India Oriental, Asia Oriental* (1970)

Otro paisajista, mucho más extraño, es **Joseph E. Yoakum** (Polonia, 1888-1972), que afronta el paisaje desde una perspectiva menos contemplativa, quizás como un ejercicio de introspección. Las rocas son una pieza clave en sus composiciones, que se articulan con sus idiosincrásicas formas, tan orgánicas que parecen cerebros. El imaginario de

Yoakum procede de “recuerdos” de viajes a los que se entrega con una facilidad que atribuye a un “despliegue espiritual” (Rhodes, 2002, p. 166). Su experiencia con la creatividad parte de un sueño en el que Dios le insta a tomar lapiceros y papel y a ponerse a dibujar, tenía 72 años.

Este pequeño escrito podría ser ampliable si nos entretuviéramos en el trabajo de otros autores, muchos de los cuales vimos en el grueso

de la tesis. Entre ellos está Dwight Mackintosh, que comenzó a dibujar en el taller del Creative Growth Arts Center a los 73 años. Su toma de contacto fue inducida, por lo que nos interesa menos el hecho de que descubriera el arte a esa edad; Gaston Teuscher, que comenzó a dibujar a los 71 años con talante contemplativo lo que se escondía en la naturaleza; Émile Ratier, que a los 66 años descubrió que mediante la escultura podía asimilar mejor el hecho de quedarse ciego; Jeanne Tripier, que realizó sus dibujos y bordados en un psiquiátrico a partir de los 65 años de edad; Rudolf Horacek que inició su andadura creativa en los talleres de la Clínica Gugging a los 64 años; Joseph Crepin, el discípulo del artista mediúmnico Auguste Lesage,

también descubrió la pintura bastante mayor, a los 63; fue a los 62 cuando J. B. Murry recibió la llamada de Dios y comenzó a esbozar sus códigos espirituales en tickets del supermercado, calendarios y cualquier otro papel que tuviera a mano.

Lo bueno de hacerse mayor, es que se relativizan muchas cosas. Intuyo que el orden de prioridades cambia, quizás porque el tiempo apremia y uno se apresura a resolver aquello que tiene pendiente, lo que se ha estado posponiendo, distraídos como estamos, en llegar a metas muchas veces prescindibles.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

CSIKSZENTMIHALYI, M. (1998) *Creatividad. El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*. Barcelona: Paidós.

MAMPASO, A. (2006) Para todos tiene la muerte una cara. *Arteterapia - Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, (2), 161-178.

MONTPIED, B. (Otoño/ invierno, 2000-2001) Outsider Art, the situationist Utopia: A Parallel. *Southern Quarterly*. 1-2: 19-46.

RAMÍREZ, J.A. (2006) *Escultecturas margivagantes. La arquitectura fantástica en España*. Madrid: Ediciones Siruela- Fundación Duques de Soria.

RHODES, C. (2002) *Outsider Art, alternativas espontáneas*. Singapur: Thames and Hudson.

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

ABCD (2000) *ABCD, Une Collection D'art Brut*. Arles: Actes Sud-abcd.

CAHAN, S. Y KOCUR, Z. (eds.) (1996) *Contemporary Art y Multicultural Education*. Nueva York y Londres: Routledge.

CARDINAL, R., ELKINS J., GONZÁLEZ, A., THOMSON, J. (2006) *Mundos interiores al descubierto*. Madrid: Fundación La Caixa.

MAIZELS, J. (ed.) (2009) *Outsider Art Sourcebook*. Herts: Raw Vision.

MARESCA, F. y RICCO, R. (1991) *Bill Traylor. His art, his life*. Nueva York: Alfred A. Knopf.

RAGON, M. (1996) *Du côté de l'art brut*. París: Albain Michel.

RAMÍREZ, J.A. (marzo de 2006) Robinsones del Arte. *Descubrir el Arte* (85), 75-80.

RAMÍREZ, J.A. (23 de abril de 2006) La España extravagante. *El País Semanal*, (1543), 26-32.

VALLEJO-NÁJERA, J.A. (1975) *Naïfs españoles contemporáneos*. Madrid: Mas Actual, S.A. de Ediciones.

VALLEJO-NÁJERA, J.A. (1978): *Locos egregios*. Madrid: Dossat.

VON SCHAEWEN, D. & MAIZELS, J. (1999) *Fantasy Worlds*. China: Taschen.

MOSES, A. M. R. (1952) *My Life's History*. Londres: André Deutsch.

KALLIR, J. (2001) *Grandma Moses in the 21st Century*. Alexandria: Art Services Internacional.



## Anexo 5. Reflexiones

# 2x2 Forum für Outsider Art, Kunsthaus Kannen: Münster

## INTRODUCCIÓN

El *2x2 Forum für Outsider Art* tuvo lugar entre los días 1 y 4 de octubre de 2009. Consistió en una exposición del trabajo realizado en estudios y talleres de Alemania, Italia, Finlandia, España, Austria, Suiza, Luxemburgo, Rusia y Noruega reunidos en la sala de exposiciones del Kunsthaus Kannen, un espacio-museo para la creatividad creado dentro del complejo hospitalario Alexianer en la ciudad de Münster. Entre los expositores se encontraba la reputada Clínica Maria Gugging en la que han surgido creadores de la talla de August Walla y Rudolf Horacek.



Figs. 1 y 2. # Imagen tomada en el *2x2 Forum für Outsider Art* y logotipo

Cada taller participante disponía de un pequeño stand de 2 x 2 metros donde exponer algunas obras, videos, libros, folletos, etc. Los videos también podían ser visionados en una sala de proyecciones adyacente, situada entre la gran sala de exposiciones y el espacio de los talleres que, cuando el tiempo lo permitía, se extendían a los jardines.

Una pequeña pero bien provista videoteca y biblioteca de arte *outsider* estaba a la disposición de los expositores y de los participantes de los talleres. También podían adquirirse numerosos ejemplares, tanto de las propias publicaciones del centro como de editoriales externas y catálogos de exposiciones de todo el mundo.

El *leit-motiv* del foro ha sido presentar un panorama de la diversidad de proyectos y enfoques sobre el tema del arte *outsider* en las distintas partes de Europa. Entre los proyectos presentados

encontramos un mayor acento en el arte realizado por enfermos mentales y, en menor medida, del arte realizado por personas con alguna discapacidad. Más llamativa es la ausencia de la parte “social”: las creaciones de personas que necesitan comunicarse por medio de algún tipo de arte, personas en la cárcel, mujeres maltratadas, prostitutas, etc.



Figs. 3 y 4. # Stand de La Manica Lunga Officina Creativa e imagen de los talleres de la Kunsthhaus Kannen



Fig. 5. # la Kunsthhaus Kannen, vista exterior.

Además de las espontáneas puestas en común entre los distintos estudios, se desarrolló un ciclo de conferencias y mesas redondas en las que participaban galeristas, arteterapeutas, psiquiatras, coleccionistas y representantes de museos de arte *outsider*.

## ALGUNAS CONCLUSIONES DE LAS CONFERENCIAS Y PUESTAS EN COMÚN

En el marco del *2x2 Forum für Outsider Art* se debatió acerca de la problemática y el futuro del arte *outsider*.

La Doctora Lisa Niederreiter, galardonada con el *Outsider Art Design Award 2009* y el *European Award for Outsider Art* se pregunta si aún necesitamos el nivel *outsider art*.

Para ello comienza identificando las particularidades del mismo mientras se interroga por el interés que su conocimiento pueda tener para los arteterapeutas. A este respecto encuentra los siguientes rasgos definitorios: deformaciones, erotizaciones, defragmentación y carácter críptico de las obras. En paralelo denuncia que el arte *outsider* vive un momento en que está de moda<sup>1</sup> y este hecho puede hacer que se distorsione su esencia. Al fin y al cabo, indica, estas obras surgen de una necesidad interior y mediatizarlas puede desviar su sentido terapéutico.

El problema de financiar los talleres con la venta de obras es que se trabaja con presión y se corre el riesgo de desatender a quienes no dan resultados rentables. Por supuesto, entre las personas que trabajan en los talleres de arte *outsider* las hay que trabajan bien y no tan bien. Lo ideal, observa, sería que este tipo de talleres fueran independientes del interés pecuniario para no tener que tropezar con situaciones poco éticas.

Por ejemplo, señala Niederreiter, algunos galeristas evitan proporcionar libros de arte a sus expositores para que no pierdan su estilo “bruto”. Otro ejemplo es la intervención en la elección de los materiales. Rudolf Horacek dibujaba con bolígrafo o lápiz sobre papel hasta que se le incitó a trabajar con acuarela sobre lienzo, perdiendo con ello parte de su fuerza poética.

Por otro lado, el problema de que los talleres se organicen al amparo de los centros u hospitales es que existen pocas alternativas terapéuticas una vez concluida la estancia. A este respecto, Niederreiter insiste en los beneficios de la colaboración de artistas con personas discapacitadas ya que los artistas descubren cualidades estéticas inspiradoras en personas a las que se les abre una vía de expresión nueva y enriquecedora.

---

<sup>1</sup> Este fenómeno hace referencia a EEUU y algunos países europeos, ya que en España es prácticamente desconocido.

En resumen, la Doctora Lisa Niederreiter se plantea como arteterapeuta las cuestiones éticas que se derivan de la publicación y el marketing aplicados a este tipo de creaciones. También apunta hacia la normalización de estos artistas.

El Doctor Wolfram Voigtländer es un psiquiatra y coleccionista de arte *outsider* de Berlín que en su conferencia se sirve de un inventor-artista *outsider* que le fascina: Gustav Mesmer, como hilo de sus reflexiones. Alterna éstas con imágenes de los numerosos bocetos que creó Mesmer para construir la máquina que le permitiría volar.

Voigtländer observa que hubo un momento histórico en el que se dio un inmenso florecer del arte *outsider*. Éste procedía principalmente de los centros psiquiátricos y venía determinado por largas estancias en los mismos, ausencia de neurolépticos y de mediatización del trabajo creativo. Ahora que el arte es parte de la terapia la situación es diferente, señala Voigtländer. Desde que los historiadores de arte (y no los psiquiatras) lidian con el arte *outsider*, han surgido más talleres.

Como pudimos apreciar en el Foro, éste es un fenómeno evidente cuyo alcance es discreto en el caso de España. La impresión que me ha causado conversar con los representantes de los estudios adheridos a centros psiquiátricos es que muchos hospitales europeos son conscientes de que, al fomentar la creatividad de los pacientes y organizar exposiciones, se mejora su autoestima así como la imagen que su entorno tiene de ellos. Por supuesto, al final todo revierte en una mejor reputación para los centros, de este modo todo el mundo se beneficia. Es el caso de ARTeliers, un conjunto de talleres dirigidos por Ruth Ehemann en el Kantonalen Psychiatrischen Klinik Wil en Suiza. La propuesta ha ido evolucionando a espacios cada vez más grandes hasta contar con el enorme recinto de la antigua lavandería del hospital en el que tienen lugar talleres de cerámica, papel y nuevos medios.

También hemos observado que existen diversos enfoques de taller, aquéllos que son autónomos y los que están integrados en un centro. En todos ellos tienen lugar terapias grupales o individuales en las que afloran recursos novedosos para la persona y, de vez en cuando, emergen creadores con talento que sienten que su identidad cambia de “enfermo mental” a “artista”. Otra diferencia de planteamiento fundamental estriba en los talleres que buscan ante todo lo terapéutico frente a los que buscan una implicación artística profesional. La postura de estos últimos es la que suscita más recelo, Denise Merle d’Aubigné, fundadora del taller parisino *Persiomimages*, se defiende del siguiente modo “Busca terapia y no encontrarás arte, busca arte y encontrarás terapia”.

Hablar con la Doctora Monika Jagfeld, directora del museo de arte *outsider* Museum im Lagerhaus de Suiza, fue una increíble oportunidad para tratar los temas que afectan a un



proyecto de este tipo. El primero, definir los criterios de recepción de obras y por tanto, los límites de aplicación del término y los estándares de calidad. El segundo, determinar el futuro del arte *outsider*. Ella hizo hincapié en el declive del interés por el arte naif, pues había observado que las personas que se interesan por este tipo de arte son gente mayor admiradora de los clásicos como Rousseau.

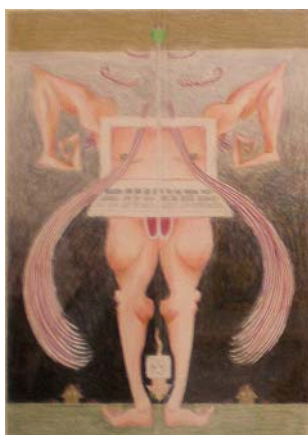
El tercer problema atañe a la demarcación local. Ellos exponen arte suizo luego han de definir si se trata de arte realizado en Suiza o por personas nacidas en Suiza, etc.

Profundizando un poco más en el asunto del futuro del arte *outsider* en seguida nos tropezamos con una contradicción insalvable. Quienes encontramos valores estéticos en estos trabajos abogamos por su puesta en valor pero ¿se trata de incluir estas obras dentro del amplio concepto de “arte” sin adjetivos? Siendo así ¿qué sentido tiene crear un museo de arte *outsider*?

Discutiendo este tema con artistas contemporáneos llegamos a la conclusión de que las creaciones *outsider* no son independientes de la biografía del autor del modo que lo son las obras de arte contemporáneo.

Digamos que en la apreciación del arte *outsider* intervienen el gusto por las artes plásticas así como el interés por la psicología y también la literatura. En esta tesis hay multitud de historias. Historias contadas en base a la realidad que completan la percepción de la obra.

En ese sentido no funcionaría su normalización bajo un único concepto de “arte”. La gran mayoría de las obras aquí reunidas no serían absorbidas por el cauce del arte contemporáneo. No resistirían su inclusión en la marcada línea de tiempo del arte contemporáneo, que al arte *outsider* le es ajena. Esa línea invisible que establece que un lienzo rajado ya no vale, sólo valió cuando lo hizo Lucio Fontana en un momento y un contexto determinado.



Figs. 6 y 7. Dos obras de Hartlod Hammer-Holle

El dilema ético aparece al ser conscientes de la estigmatización que resulta al establecer dos orillas al hablar de arte.

Quise saber lo que un autor *outsider* pensaba al respecto y pregunté a Hartlod Hammer-Holle que exponía en un stand del grupo Titanenweiss junto a otros tres creadores. Me gustó que fueran las mismas personas que exponían quienes presentaban las obras de forma autónoma, sin intermediarios.

Las composiciones de Hartlod se basan en un dibujo delicado de formas en metamorfosis que dan lugar a extraños cuerpos híbridos.

De los cuatro miembros del grupo, Hartlod es el más sociable, lo que manifestó al confesarme “sé que parezco menos *outsider* que mis compañeros”. Le pregunté si se sentía cómodo con esa “coletilla outsider” y me dijo que el término no le terminaba de gustar. Él preferiría uno más neutral y positivo. Le invité a encontrar uno pero no lo tenía pensado. Sí me dijo que se había sentido más cómodo bajo el título de una exposición en la que había participado *Die ungewisse Ordnung der Dinge. Bilder abseitiger Weitsichten*<sup>2</sup>. Con más dificultad, pregunté a su compañero Roland, que había rehuido la actividad social durante todo el encuentro prefiriendo pasear solo por los jardines. Roland además de dibujar escribe filosofía, me dijo que prefería que no hubiera adjetivo alguno, sólo “arte” nada más.

Un día apareció en escena Suzy Van Zehlendorf, una mujer que se identifica con los gallos hasta el punto de parecer ella misma una especie de ave. Sus creaciones giran siempre en torno a este animal y el día en que se presentó en el foro llevaba tres pichones que no dudó en alimentar en el suelo del stand donde se exponía su obra. Tomé mi cámara fotográfica e hice esta foto en la que aparece con sus polluelos dibujando sobre un mapa, como solía hacer.



Fig. 8. # Suzy Van Zehlendorf dibujando sobre un mapa

---

<sup>2</sup> El incierto orden de las cosas. Pinturas inusualmente visionarias.

Otros de mis compañeros hicieron lo mismo. De pronto me sentí como una planta carnívora y se activaron mis dudas acerca de si lo que estaba haciendo era ético.

Más adelante, conversando con Ana Mampaso y Noemí Martínez supe que la directora de la galería les había confesado en *petit comité* que esto era un “circo” por parte de la artista. Es decir, que Suzy no era más ingenua que las personas que estaban tomando las fotografías, consciente quizás de que exagerando un poco su excentricidad iba a conseguir más atenciones. Algo con lo que artistas de todos los tiempos han tenido que lidiar, “Todo lo que hay que hacer para vender los cuadros” decía Armando Reverón, de quien se sabe que antes de pintar desarrollaba un complejo y vistoso ritual.

En torno al arte es como si siempre hubiera una especie de juego. Por un lado está esa actividad inevitable y primaria que nos hace expresarnos de forma plástica y por otro esa parafernalia que se enreda en torno a ello. Para colmo, una vez hecho el trabajo vienen los críticos y galeristas a crear de nuevo, de la manera que ellos saben hacerlo, como si también tuvieran derecho y ésta fuera su oportunidad de inventar cosas. Los artistas, participan del juego en el estrato anterior y posterior, refutando sus creaciones, alimentando a la vez su obra de la literatura del crítico.

Se dice que la gran obra de Dubbuet fue el *art brut*. El *art brut* fue el invento de un artista loco por descondicionarse que ha sido aceptado y transcendido (reinventado de nuevo) por las necesidades de la sociedad.

En resumen, podría decirse que el arte *outsider* como fenómeno está lejos de apagarse. Su compleja relación con el mercado del arte no impide que sigan surgiendo creadores interesantes. Si además aceptamos que en muchos aspectos el hecho de coleccionar está cerca de lo patológico, asistimos a un mecanismo de retroalimentación entre los que hacen y los que coleccionan, incentivado por las ponderaciones de los galeristas intermediarios.

A este respecto, Christian Berst, fundador de la galería *Objet Trouvé* de París, señala que el mercado del arte ha hecho caso omiso de las advertencias de Michel Thévoz “L'art brut n'est pas à vendre”<sup>3</sup>. No sólo el *art brut* se vende sino que además se cotiza a precios cada vez más altos<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> “El arte bruto no se vende”. Artículo aparecido en el número 16 de *Création Franche*.

<sup>4</sup> Una vez más, apuntamos que España y muchos otros países se mantiene al margen de esta fiebre del coleccionismo *outsider*.